Germanistik

Der Realismus Otto Ludwigs

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen
Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Robert Adam
aus Hildesheim

1938

Druck: Heinr. Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Tage der mündlichen Prüfung: 30. 6. 1937/3. 7. 1937.

Dekan: Prof. Dr. Kratzer.
Referent: Prof. Dr. Schulte-Kemminghausen.
Korreferent: Prof. Dr. Kindermann.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorwort:

Wer tiefer in das Schaffen Otto Ludwigs eindringen will, ist heute noch in erster Linie auf die Ausgabe der „Gesammelten Schriften" von Stern-Schmidt (1891) angewiesen, denn die kritische Gesamtausgabe, die Merker 1912 begonnen hat, mußte schon vor Vollendung des ersten Drittels wieder abgebrochen werden. Inzwischen haben zwar der Otto Ludwig-Kalender (seit 1929) und die kritische Briefausgabe des Goethe- und Schiller-Archivs, von der seit 1935 der erste Band vorliegt, die vorhandene Lücke auszufüllen begonnen, aber diese bleibt leider vorerst noch sehr groß. Die vorliegende Arbeit versucht, zur Kenntnis des Lebenswerkes Otto Ludwigs, das nicht nur für die Dichtungsgeschichte, sondern für die deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts überhaupt von tiefer Bedeutung ist, zu dem ihr möglichen Teile beizutragen. Dabei stützt sie sich neben den Dichtungen in hohem Maße auf Ludwigs Studien und Briefe, und sie kann in mancher Beziehung wesentlich neue Gesichtspunkte vorbringen, da der Verfasser umfangreiches bisher unveröffentlichtes Material aus dem Nachlaß des Dichters in Abschriften einsehen und benutzen konnte. Die Abschriften stellten Herr Prof. Dr. Greiner-Eisenach und Herr K. Kley-Eisfeld vom Otto Ludwig-Verein in entgegenkommender Weise zur Verfügung, wofür ihnen besonderer Dank ausgesprochen sei. Die Erlaubnis zur Veröffentlichung von Zitaten aus den ungedruckten Schriften wurde vom Goethe- und Schiller-Archiv, das den Nachlaß Otto Ludwigs verwaltet, bereitwilligst erteilt.

Der Verfasser ist dem Otto Ludwig-Verein in Eisfeld zu Dank verpflichtet für eine finanzielle Beihilfe zur Drucklegung dieser Arbeit, ebenfalls dem Thüringerwald-Verein in Eisenach.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547225_0073

Inhalt:

Seite:

Einleitung 1

I. Die Dichtungen Otto Ludwigs 3
1. Die Abkehr von der Romantik in den ersten Erzählungen . . 3
2. Die Bodenständigkeit Otto Ludwigs in seinen Dichtungen . . 8
Die Verbundenheit Ludwigs mit seiner engeren Heimat . . . 8
Die ersten bodenständigen Dichtungen 11
„Thüringer Naturen" 12
3. Otto Ludwig und Charles Dickens 16
4. Die Dramen Otto Ludwigs 17
„Hanns Frei" 18
„Der Erbförster" 18
„Die Makkabäer" 21

II. Der politische Realismus Otto Ludwigs 22
1. Der Liberalismus 24
2. Die Staatsform 25
3. Die deutsche Einheit 27

III. Otto Ludwigs Kritik und das Ziel seines Kampfes 28
1. Das Ziel 28
2. Die Kritik der deutschen Gegenwart, Schillers, des modernen „Idealismus", der Trennung von Dichtung und Leben und der philosophischen Dichtung 29
3. Der Kampf 34

IV. Das deutsche Volksdrama in der Theorie Otto Ludwigs 36
1. Die Grundzüge: das deutsche, volkstümliche, realistische Bühnendrama 37
2. Der Gehalt: die Idee, die Leidenschaft, das Tragische . . . 43

V. Zusammenhänge zwischen den Studien und der Persönlichkeit und den Dichtungen Otto Ludwigs 50
1. Drama — Roman, die Begriffe 50
2. Das „Bodenständige" 53
3. Drama — Roman, die Werke 55

Schlußwort 59

Literaturverzeichnis 63

Einleitung:

Otto Ludwig ist als einer der verdienstvollsten Vorkämpfer für die nationale politische Dichtung des deutschen Volkes anzusehen. Sein Lebenswerk hat deshalb heute in einem hohen Maße an Bedeutung gewonnen. „Politisch" in dem Sinne, als eine Dichtung für Ludwig überhaupt erst danach ihren Wert erhält, ob und in welchem Maße sie auf die politische Wirklichkeit eines Volkes einen fördernden Einfluß ausüben kann. Entscheidend für den Wert einer deutschen Kultur und einer deutschen Dichtkunst im besonderen ist zunächst, daß sie der deutschen Nation eine große politische Zukunft verbürgen kann, und nur wenn sie diese Bedingung erfüllt, ist sie eine wahre und gesunde Kunst zu nennen. Einer solchen echt deutschen Dichtkunst mit die Wege zu ebnen und dem drohenden Zerfall der Gegenwartsdichtung entgegenzuarbeiten, hatte Ludwig zu der Hauptaufgabe seines Lebenskampfes gemacht.

Von diesem Ziele her bekam Ludwigs Schaffen schon bald nach den ersten dichterischen Versuchen eine einheitliche Richtung, und im wesentlichen verlief der Entwicklungsgang des Dichters und Kritikers in einer klaren Linie, wenn auch im einzelnen besonders seine Studien nicht von Widersprüchen frei sind. Das Bild einer deutschen Dichtkunst, die Ludwigs hohen Zielen genügen konnte, stand ihm in den Hauptzügen schon sehr früh vor Augen, und in den nachfolgenden Lebensjahren brauchte diese Theorie der Dichtkunst nur noch in ihren Einzelzügen klarer und deutlicher umrissen und in ihrem Wesensgehalt gefestigt zu werden. Ehe es Ludwig aber gelang, seinem dichterischen Wollen in entsprechenden Dichtungen Ausdruck zu geben, hatte er viele und schwere Jahre auszuhalten und durchzukämpfen. Obwohl er sehr früh geistig rege und aufgeschlossen war und schon als verwaister Knabe das Leben von seiner ernstesten Seite kennen lernen mußte, konnte sich seine wirkliche Lebensreife, nach einer im ganzen doch sorglosen Jugend in der Heimat, erst spät nach den ersten tiefen Erfahrungen in der fremden Welt in Leipzig durchsetzen und bewähren, und zwar in einem für den nun bereits 26jährigen Mann schweren, aber auch nachhaltigen und das ganze fernere Leben bestimmenden Kampfe. Zur gleichen Zeit — 1839/40 in Leipzig — wandte sich der Künstler Ludwig endgültig von der Musik zur Dichtung. Aber sowohl eine geordnete Schulbildung wie auch die Hilfe eines persönlichen Freundes und Führers hatte Ludwig entbehren müssen, und dieser Mangel mußte erst in mühsamer Arbeit mit Ausdauer und Energie ausgeglichen werden, bis endlich — 1850 — der erste Erfolg mit dem „Erbförster" neuen Mut und neue Hoffnung geben konnte.

Ludwig wird gewöhnlich nach einem von ihm selbst geprägten Wort ein Dichter des „poetischen Realismus" genannt. Dieser Realismus Ludwigs unterscheidet sich jedoch grundlegend von dem der meisten übrigen zu den „Realisten" zu zählenden Dichtern des 19. Jahrhunderts. Wenn Ludwig von

einer Dichtung Realismus verlangt, so will er damit durchaus nicht die Erfassung und Darstellung der Wirklichkeit des Lebens als den alleinigen Sinn aller Dichtung hinstellen. Realismus ist ihm lediglich Mittel zum Zweck, nicht Zweck selbst. Gerade weil die Dichtung eine hohe politische Bedeutung für Ludwig hat, also auf die Menschen und ihr Handeln in einem bestimmten Sinne einwirken soll, muß von ihr eine unbedingte Lebensnähe und Lebensechtheit gefordert werden, darf sie nicht gegen die Bedingungen und Gesetze der wirklichen Welt verstoßen. Die Phantasie des Dichters soll nicht willkürlich ihr Gebäude aufrichten, sondern mit dem Material und den Mitteln des Lebens selbst. Diese Erkenntnis und Forderung führte Ludwig dazu, wirkliches Leben und blutechte Menschen aus seiner Heimat in Dichtungen darzustellen, womit Ludwig der Dichter des echten bodenständigen Menschentums wurde.

Doch begnügte sich Ludwig keineswegs damit, Lebenswirklichkeit zu erfassen und darzustellen. Er steht mitten zwischen dem Idealismus der deutschen Klassik und dem Materialismus, und so stark er auch die Bedingtheit und Naturgesetzmäßigkeit des Menschen anerkennt, der Sinn alles Lebens ist für Ludwig im Diesseits, im Fortschritt der Zivilisation, in wirtschaftlicher Wohlfahrt nicht erschöpft. Er glaubt mit unerschütterlicher Sicherheit an die Unsterblichkeit, an ein Jenseits, und er hat die feste Überzeugung, daß der Mensch in seinem freien Willen vor Gott, vor der Geschichte eine Verantwortung trage, die eine tatkräftige, männlich heroische Lebensbejahung als Bedingung für den kulturellen Fortschritt der Nation und der Menschheit erfordere. Diese Lebensauffassung bildet den Kern im Ludwigschen Drama. Leider aber gelang es ihm nicht, sie in vollgültigen Beispielen dichterisch zu verkörpern, so daß die Studien hier einen gewissen Ersatz bieten müssen.

In dem äußerlich wenig erfolgreichen Kampfe um das Drama ist es Ludwigs Hauptverdienst, unerbittlich gegen allen dem deutschen Wesen fremden Einfluß wachgerufen und dem rein deutschen Drama die Wege geebnet zu haben. Die Bemühungen Ludwigs, die Lebenswirklkichkeit bis in ihr tiefstes Wesen aufzudecken und zu erschließen, waren noch insofern bedeutungsvoll, als Ludwig dem Menschlich-Seelischen mehr und mehr nachging und dabei eine psychologische Darstellungskunst mitbegründete, der er sich im Drama wie im Roman weitgehend widmete.

In dem folgenden ersten Teil dieser Untersuchungen wird im einzelnen an den Dichtungen Ludwigs aufzuzeigen sein, wie sich Ludwig mehr und mehr von seiner anfänglichen Unselbständigkeit freimachte, wie er bald sicherer und entschlossener den Weg zu der ihm eigentümlichen Dichtkunst ging, wie er seine großen Erzählungen und seine Dramen verstanden wissen wollte und welche Stelle sie in seinem gesamten Schaffen einnehmen. Der zweite Teil dieser Arbeit wird danach aus den Studien Ludwigs zum Drama und Roman und aus den zahlreichen, oft unveröffentlichten Briefen wichtige Ergänzungen bringen, die das Bild vom Werke und Wollen Otto Ludwigs vervollständigen und erläutern und die das Verhältnis der Studien zu den Dichtungen sowie die Zusammenhänge zwischen der Persönlichkeit Ludwigs und seinem Werke wesentlich zu klären vermögen.

I. Die Dichtungen Otto Ludwigs.

1. Die Abkehr von der Romantik in den ersten Erzählungen.

Die ersten vollendeten Erzählungen Ludwigs lassen deutlich erkennen, wie wenig er es anfangs wagte, eigene Wege zu gehen. Von dem Novellenfragment „Campana" (1828), den frühesten Gedichten und den eigenen Singspieltexten darf in diesem Zusammenhang ganz abgesehen werden. Die Romantiker, vor allem Tieck und Hoffmann, hatten Ludwig schon als Knaben und Jüngling in ihren Bann gezogen, ihr Einfluß ist auch in den Dichtungen noch lange zu spüren. Dabei ist aber trotzdem schon in der ersten Erzählung die besondere Eigenart Ludwigs zu erkennen, die dann sogar bemerkenswert schnell sich stärker entwickelte und bald durchzusetzen begann. Neben der persönlichen Veranlagung, welche Ludwig zu dem ihm eigenen Stil hindrängte, wurde die Abkehr von der Romantik auch äußerlich durch Tieck gefördert, der mit seinen späteren schon sehr realistischen Novellen weiterhin eine Wirkung auf Ludwig ausübte.

Die Flucht der Romantiker aus dem Leben in ein schöneres Reich ihrer Phantasie sah Ludwig als das Haupthindernis für eine Dichtung an, wie sie ihm vorschwebte. Das wirkliche Leben auf dieser Erde, der gewöhnliche Alltag war für Ludwig niemals so prosaisch und nüchtern, daß es darin nicht auszuhalten gewesen wäre. Daß auch dieser Alltag genug Poesie habe, daß er reich sei an Möglichkeiten, die sich der dichterischen Gestaltung darböten, das war für Ludwig eine selbstverständliche Voraussetzung. Diesen Reichtum an Schönheiten galt es nur zu entdecken und auszubeuten. Darum wollte Ludwig das Wunderbare, Dämonische, Märchenhafte, Geheimnisvolle, das die Romantiker wieder und wieder betonten, keinesfalls missen. Auch Ludwig legte auf Phantasie und Gefühl des Menschen das Hauptgewicht, nur durften diese nicht willkürlich und schrankenlos eine Dichtung bestimmen, sondern sie mußten in jedem einzelnen Punkte einer Kritik durch die Vernunft und den Verstand standhalten können. Wenn die Romantiker in der Auflehnung gegen den Rationalismus der Aufklärung Phantasie und Gefühl zu stark betont hatten, so wollte Ludwig auch der Vernunft die ihr zukommende Rolle zuweisen, in diesem Sinne also Rationalismus und Romantik miteinander verbinden.

Ein erster Versuch in dieser Richtung ist in der Erzählung „Das Hausgesinde" (1840) zu erkennen. Darin will sich der Graf, an dessem Hof diese kleine Geschichte sich abspielt, der armen Müllerstochter Röschen auf unerlaubte Weise nähern. Seine Frau versucht aber mit Hilfe des Gärtners Andres, der das Röschen gerne heiraten möchte, die dunklen Schliche ihres Mannes auf-

zudecken und den Grafen vor dem ganzen Hofe bloßzustellen. Als Andres au der Lauer liegt, um den Boten des Grafen abzufangen, der mit einem Werbe brief und Geschenken auf dem Wege zu Röschen ist, erscheint ihm ein kleines Wundermännchen, welches ihm rundweg erklärt, es stehe als der Minister doch in seinen, des Herrn Prinzen Andres' Diensten! Dabei vergißt Andres natürlich alles um sich herum, und eine Lösung seiner schwierigen Lage bleibt nur noch unter den glücklichsten Umständen möglich.

Während bei Hoffmann das Märchenhafte und die nüchterne Begebenheit romantische Überwirklichkeit und realistische Lebenswirklichkeit unvermittelt nebeneinanderstehen, versucht Ludwig, beides miteinander zu verbinden. Bevor das Männlein erscheint, bereitet Ludwig dessen Kommen stimmungsvoll vor. Andres hat Wein getrunken, er wird müde, und Traumbilder steigen vor ihm auf, weder er selbst noch der Leser wissen recht, ob es Traum oder Wirklichkeit ist [1]).

Ähnlich ist es in der zweiten Erzählung „Die Emanzipation der Do mestiken" (1841). In dieser ironischen Satire steckt ein Haushofmeister nach der Lektüre der Schriften des „Jungen Deutschland" die gräflichen Dienstboten mit seinen Emanzipationsideen an und richtet große Verwirrung an, wenn er sie auffordert, immer selbständige Entscheidungen zu treffen und den „rechten" Verstand durch den „linken" beaufsichtigen zu lassen. Hier ist es die Erschei nung eines verzauberten Dorfes und einer verwunschenen Mühle, die der Baron auf einer abendlichen Wanderung durch einen Wald erlebt. Auch diesma wendet Ludwig größte Sorgfalt daran, den Übergang nicht so kraß werden zu lassen und die Aufnahmefähigkeit für das kommende Erlebnis zu steigern [2]).

Die großen Hoffnungen und noch größeren Enttäuschungen eines junger Dichters, der sich gerne einen Namen schaffen möchte, schildert Ludwig aus eigenem Erleben in tragikomischer und humoristischer Form in der „Wahrhafti gen Geschichte von den drei Wünschen" (1842/43). Die wunderbaren und märchenhaften Erlebnisse der drei Literaten sind als Träume der sonst seh realistischen Rahmenerzählung angepaßt [3]).

Ludwig kam also mit der Darstellung einfachen, schlichten Lebens nich aus; er brauchte noch etwas, um seine Dichtungen auszuschmücken, sie interes sant zu machen. Hierin unterstützten ihn die magischen und mysteriösen Züg in Hoffmanns Dichtungen, welche wohl auf von Schubert und Kerner zurück gehen. Das macht sich bereits in der „Emanzipation" bemerkbar, wo der Baron auf seiner nächtlichen Wanderung durch das rhythmische Rauschen des Wehre und durch das Mühlengeklapper ganz von der Wirklichkeit losgelöst wird, ode wo die Gräfin Florentine durch ihre bloße Anwesenheit an des Barons Kran kenbett eine wunderbare heilende Kraft auf diesen ausströmt [4]). Noch stärke

[1]) W. Greiner, Die ersten Novellen Otto Ludwigs u. ihr Verhältnis z L. Tieck. Diss. Plößneck i. Th. 1903. Vgl. S. 20 f.

[2]) H. H. Borcherdt, Ludwigs Novelle „Die Emanzipation der Domestiken" In: Abhandlg. z. dtsch. Literaturgesch., Festschr. Franz Muncker, München 1916 S. 186 f.

[3]) R. Müller-Ems, Otto Ludwigs Erzählungskunst, Berlin 1905. S. 17

[4]) Borcherdt, a. a. O., S. 187 f.

aber beschäftigte sich Ludwig mit solchen rätselhaften Dingen in der „Maria“ (1843), einer Erzählung mit dem Motiv [5]) der Kleistschen „Marquise von O.“, die Ludwig damals schon gekannt hat [6]), die aber trotzdem nicht zum Vergleich herangezogen werden kann, da Ludwig hier eine eigene Dichtung nach einer Anekdote geschaffen hat [7]). Die Marie ist ein Mädchen mit sehr geheimnisvollen Fähigkeiten: sie kann Farben hören, Töne sehen, sie hat Ahnungen, in denen sie Zukünftiges deuten kann, und sie hat gelegentlich — bei aller sonst so großen Tüchtigkeit und Natürlichkeit — ein nachtwandlerisches Wesen, wodurch die Erzählung erst diese besondere Bedeutung bekommt. Denn dadurch kommt es zu dem ihr völlig unbewußten Akt der Empfängnis, den Ludwig realistisch-psychologisch glaubhaft zu machen versucht, wobei er sich als der große Seelenkenner ankündigt, der den Ursachen und Beweggründen des menschlichen Handelns in den Tiefen der Seele nachgeht und sie aufdecken will. Alles soll jetzt glaubwürdig und wahrscheinlich, lebensecht wirken. Ludwigs psychologische Darstellungskunst, die ihn vor manchen störenden Überspitztheiten nicht bewahrt hat, hat hier in der „Maria“ ihren Ausgangspunkt, das psychologische Interesse hat Ludwig sogar zweifellos zu dieser Erzählung angeregt. Denn neben dem Grundmotiv, welches in der alten wie neueren Literatur immer wieder neue dichterische Gestalt gefunden hat, reizten den Psychologen Ludwig noch viele Einzelzüge an seiner Anekdote. So in Eisener, dem Partner der Marie, der Kampf zwischen Naturtrieb und Sittlichkeitsgebot, vor allem aber nach der ereignisschweren Nacht die seelische Entwicklung, in der Marie vom jungen Mädchen zur reifen Frau und Mutter wird. Die Unbewußtheit ihrer Mutterschaft erhöhte dabei nur den Reiz, ihren Seelenzustand in einzelnen Phasen ausführlicher festzuhalten.

Mit Vorliebe verwandte Ludwig in seinen ersten Dichtungen Motive und Gestalten aus Volksmärchen und Volkssagen. Der Andres im „Hausgesinde“ erinnert an den „Hans im Glück“, und daß die drei Literaten in der „Wahrhaftigen Geschichte“ an ihrem märchenhaften Glück vorbeigehen, weil sie die leichte Bedingung, die an den Besitz ihrer Geliebten geknüpft ist, nicht erfüllen können, ist ein beliebtes Märchenmotiv. Das verzauberte Dorf und die verwunschene Mühle in der „Emanzipation“, der Spuk in der Brautnacht und die gespenstische Erscheinung der weißen Jungfrau in der „Maria“ sind ebenfalls Sagenmotive, nach Greiner teilweise sogar in spezifisch thüringischer Abwandlung [8]).

---

[5]) Vgl. „Euphorion“ Bd. XVI, S. 166 ff.; ferner Bd. XIV, S. 778 f.; XVIII, S. 167 ff.; XXIV, S. 654 ff.

[6]) Otto Ludwig, Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung des Goethe-Schiller-Archivs, hrsg. von Paul Merker. München u. Leipzig 1912 ff. Weiterhin zitiert mit „Merker“. Vgl. Bd. I, S. XL.

[7]) Br. an Wetzstein (Konzept) Dez. 1843. Otto Ludwig, Briefe. Im Auftrage des Goethe- und Schiller-Archivs, hrsg. v. K. Vogtherr. Bd. I. Weimar 1935. Weiterhin zitiert mit „Vogtherr“. Vgl. S. 89 und dazu Br. an L. Tieck v. 30. 8. 1844. Vogtherr, S. 127.

[8]) Greiner, a. a. O., S. 10 u. Greiner, Otto Ludwig als Thüringer. Halle 1913. S. 59 u. 79.

Entscheidend für Ludwigs Dichtungen wirkt sich seine Menschendarstel lung aus. Den Menschen aus dem Volke gehört Ludwigs besondere Zunei gung, und die zeichnen sich von der ersten Erzählung an durch Echtheit und Lebenskraft aus und heben sich deutlich von den übrigen ab. Aus dem „Haus gesinde" gehört dahin der treuherzige und biedere Andres, der zwar sein Pflanzen und Blumen vollendet zu züchten und zu pflegen versteht, der aber froh ist, daß er mit dem Denken seinen „Minister", das Männlein, beauftragen kann. Sein Röschen liebt er weitaus tiefer und inniger, als er es sich gegen viele Ränke zu erobern vermag, so daß schon sein guter Stern ihm zum Glück verhelfen muß. Die anderen Gestalten sind dagegen, abgesehen von dem Röschen, mehr literarische Figuren als lebende Menschen. Doch in der Kunst der Darstellung wahrer und lebensvoller Menschen erwarb sich Ludwig schon bald eine große Selbständigkeit. In der „Emanzipation" kann man in dieser Hinsicht einen deutlichen Fortschritt nicht verkennen, bezeichnenderweise in erster Linie nicht etwa in den Gebildeten, dem Baron oder den Gräfinnen, sondern in den Dienstboten. Die Abkehr von allgemeinen, abstrakten Menschengebilden zu individuellen, genau charakterisierten Menschen beginnt sich hier deutlich anzubahnen. Ludwigs Blick für das wirkliche Leben schärfte sich zusehends und seine Lust und Freude, solche Gestalten darzustellen, stieg gleichzeitig damit. In der dritten Erzählung, der „Wahrhaftigen Geschichte", gilt dies besonders von den meist sehr komischen und originellen, aber frischen und überzeugenden Vertretern des Leipziger Bürgertums, und in der „Maria" ebenfalls wieder mehr von den schlichten, einfachen und volkstümlichen Gestalten, von denen die Magd Gretchen und der Knecht Just besondere Erwähnung verdienen [9]).

Diese Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, auf welchen Wegen sich die dichterische Eigenart Ludwigs allmählich ausbildete. Mit der „Maria" ist die Ausbildung in einem gewissen Grade abgeschlossen. Äußerlich zeigt sich dieser Wandel in der Wahl der Motive, wobei Ludwig von nun an grundsätzlich den lebensechten Stoffen den Vorzug gab und vor allem Wahrheit und Glaubwürdigkeit für alles Dargestellte zu erreichen suchte. Daß die „Maria" in Ludwigs Schaffen eine eindeutige Mittelstellung einnimmt, wird durch die Feststellungen, welche Müller-Ems über Ludwigs „Erzählungskunst" macht, mit Nachdruck bestätigt. Danach zeigt Ludwigs Sprache in den ersten Dichtungen eine starke Neigung zum Witzeln, ein Prunken mit originellen Einfällen, teilweise weithergeholte, schwülstige Vergleiche, und sie soll durch eine Verbindung ganz verschiedener Dinge geistreich-witzig wirken; im Stil hat sie oft lange komplizierte Perioden. In der „Maria" dagegen ist der Vortrag ruhig geworden, die Sprache nur noch selten gesucht und schwülstig und im allgemeinen einfach und schmucklos. Besonders aber in der Art und Weise, wie Ludwig seine Menschen scharf charakterisiert (z. B. durch Schilderung d

[9]) Vgl. Greiner, Die ersten Novellen . . ., a. a. O., S. 35; Borcherdt, a. a. O., S. 180; Müller-Ems, a. a. O., S. 17 f., 70; Reuschel im „Euphorion", Bd. XXIV, S. 657 f.

Physiognomie und Mimik!) hat er in der „Maria“ schon eine hohe Meisterschaft erreicht [10]).

Eine der Erzählungen aus den Jahren der dichterischen Entwicklung Ludwigs ist kennzeichnend für seine Einstellung zur Literatur seiner Gegenwart, „Die Emanzipation der Domestiken“. Als Ludwig 1839 nach Leipzig kam, sah er die öffentliche Meinung beherrscht von dem „Jungen Deutschland“, gegen das er vom ersten Augenblick an eine unüberwindliche Abneigung empfand. Diese Jungdeutschen hielt Ludwig mehr für berufsmäßige Literaten wie die drei in der „Wahrhaftigen Geschichte“, die er aus Verzweiflung unter die Schriftsteller gehen läßt [11]), als für wahre Dichter. Er fand nicht genug harte Worte, um seinem Abscheu vor ihrer Tendenz- und Tagesliteratur, vor dieser „Tigergrube“, diesem „von aller Pietät verlassenen Wesen“ Luft zu machen [12]). Dabei war ihm einmal der Gedanke gekommen, ihr Emanzipationsgeschrei ironisch-satirisch zu verspotten. Allerdings leidet in der „Emanzipation“ dieser Gedanke stark darunter, daß diese Erzählung als Satire zu allgemein bleibt, daß der Humor zu sehr überwiegt und die Absicht nebenher zu stark durchblickt, die Ritter- und Räuberromane, deren Einfluß deutlich erkennbar ist, zu parodieren [13]). So ist es auch erklärlich, daß Laube die Erzählung für die „Zeitung für die elegante Welt“, das Hauptorgan des „Jungen Deutschland“, 1843 annahm.

Auf offenem Feld gegen die Jungdeutschen aufzutreten, war Ludwigs tiefstem Wesen zuwider. „Offene naive Naturen haben einen tiefen Haß gegen alle Falschheit, vielleicht weil sie instinktmäßig fühlen, wie waffenlos sie vor diesem Feinde stehen“, dies Wort aus „Zwischen Himmel und Erde“ [14]) gilt auch hier von Ludwig selbst. Für ihn gab es nur die eine Möglichkeit, im stillen an sich und seinem Werke wirklich erfolgversprechende Arbeit zu leisten. Dem Namen nach waren zwar die Ziele des „Jungen Deutschland“ in manchem auch die Ludwigs, so die Forderung nach einer stärksten Verbindung der Dichtung mit der wirklichen Gegenwart, nach Freiheit, nach Sozialismus, nach einer volksnahen Regierungsform. Doch über die Möglichkeiten der Verwirklichung dieser Ziele, über ihr wahres Wesen und ihre Bedingungen, über die Mittel und Wege, die zu ihnen hinführen konnten, hatte Ludwig ganz erheblich deutlichere Vorstellungen als diese Jungdeutschen.

Aber auch von denen, die abseits von dem lauten und revolutionären, hohlen Gebaren der Jungdeutschen standen, die als Dichter des „Literarischen Biedermeier“ nebeneinandergestellt werden, trennen Ludwig entscheidende We-

---

[10]) Müller-Ems, a. a. O., S. 35, 44 ff., 66 ff., 71, 87.

[11]) Worauf Borcherdt, a. a. O., S. 162, aufmerksam macht.

[12]) Br. an Schaller, Ludwigs Jugendfreund, v. 2. u. 3. 3. 1840. — Otto Ludwig, Briefe im Auftrage des Goethe- u. Schiller-Archivs, hrsg. v. Vogtherr, Bd. I, S. 18; vgl. Brief an Chr. Otto, seinen Onkel, v. 17. 3. 1840, Vogtherr, S. 22, u. Br. an Schaller v. 1. 1. 1848, Goethe- u. Schiller-Archiv, unveröffentlichte Briefe und Konzepte, nach einer Abschrift des Herrn K. Kley-Eisfeld. Weiterhin zitiert mit „G. S. A.“

[13]) Borcherdt, a. a. O., S. 183 f.

[14]) Merker, Bd. III, S. 73.

fenszuge. Die Liebe zum Einzelding, noch mehr die Ehrfurcht vor allem organisch Gewordenen hat er zwar mit ihnen gemein, aber diese ist durchaus nicht so groß, daß sie ihn mehr zum Bewahren und Erhalten als zum Neuschaffen triebe. Die Naturgesetze des Wachsens und Werdens aller organischen Körper zwangen Ludwig zu restloser Anerkennung und Berücksichtigung, aber ihre Beachtung sollte nur die gesunde Schaffenskraft des Menschen in die rechten Wege leiten und ein sicheres Gelingen gewährleisten, aber nicht die männliche Tatkraft hemmen. Unter diesen Voraussetzungen verhielt sich Ludwig einer gewaltsamen Revolution, falls eine solche nötig schien, nicht ablehnend gegenüber, sondern voll bejahend und zustimmend; allerdings machte er einen klaren Unterschied zwischen einer dementsprechenden Revolution und einem „Crawall". Ludwigs schlichte, heroische Lebensauffassung und Lebensbejahung, die Zielsetzung seiner Dichtung, die als politisch im wahrsten Sinne des Wortes bezeichnet werden muß, kennzeichnen sein Werk am deutlichsten und grenzen es zugleich gegen andere ab.

Damit ist selbstverständlich nicht ausgeschlossen, daß auch bei Otto Ludwig gelegentlich in seiner Persönlichkeit wie in seiner Dichtung Züge sichtbar werden, die als kennzeichnende Merkmale eines biedermeierlichen Lebensgefühls mehr oder weniger Ausdruck des allgemeinen Lebensstils um die Mitte des 19. Jhdts sind. Dahin gehört in etwa der in Ludwigs Persönlichkeit stark ausgeprägte Hang zur Einsamkeit, die aber bei ihm immer mehr eine Stille des harten Schaffens als des Genießens ist. Auch der Wunsch nach einem bescheidenen ruhigen Lebensberuf (Lehrer!) und die Sehnsucht und Liebe zu einem geordneten „Familien- und Hausleben dürfen wohl hier genannt werden.

2. Die Bodenständigkeit Otto Ludwigs in seinen Dichtungen.

Die Verbundenheit Ludwigs mit seiner engeren Heimat

Tyroff[15]) tritt in seiner aufschlußreichen volkskundlich-literarhistorischen Untersuchung über Ludwigs „Heimaterlebnis" der „seltsamen, teils achtungsvollen Scheu, teils saloppen Geste eines sich erhaben dünkenden Ästhetentums" vor einem Dichter wie Ludwig mit allem Nachdruck entgegen, und er macht auf die eindringliche Notwendigkeit aufmerksam, die Dichtung Ludwigs nicht wie „eine mehr auf das ‚formal-Ästhetische gerichtete, mehr den Verstand und die Bildung befriedigende Literatur" zu betrachten, sondern als eine „mehr gefühlsbetonte, die im Stofflich-Ethischen ihr Hauptgenüge suchte und fand und darin ganz neue Bezirke eroberte" [16]). Leider aber fußt Tyroff noch auf der bekannten Naumannschen These, die heute überholt ist, nach der er nur nach dem Gesichtspunkt „primitives Gemeinschaftsgut" oder „gesunkenes Kulturgut" scheidet. Auch daß er deshalb in Ludwig einen Widerstreit zwischen dem „Kunst

[15]) E. Tyroff, Das Heimaterlebnis in den Werken Otto Ludwigs. Berlin 1931. Germanist. Stud. 106.

[16]) Ebd., S. 11 u. 16.

dichter" und „Volksdichter" (nach Petsch) feststellen will, hat ihn gehindert, die tiefsten und letzten Werte im Werke Ludwigs aufzuzeigen. Im Grunde ist in Ludwigs Schaffen sehr wohl eine einheitliche Linie zu bemerken, scheinbare Widersprüche sind hier keineswegs bedeutend. Das versucht ja auch Tyroff dann wieder anzudeuten in dem Begriff „volkstümliche Kunstdichtung" [17]).

Nur wenn man die Stärke und Kraft, mit der Ludwig in seinem tiefsten Wesen an die thüringisch-fränkische Stammesheimat in Eisfeld an der oberen Werra gebunden war, in ihrer wahren Bedeutung erkennt, kann man tiefer in die Dichtungen Ludwigs eindringen. Wie groß seine Liebe und Treue zur Heimat sein Leben lang war, wie stark in ihm die leider nie erfüllte Sehnsucht nach einer Rückkehr zu ihr bis an seinen Tod blieb, braucht hier nur eben erwähnt zu werden. Die erste Trennung von der Heimat und die Gewöhnung an die neue Welt in Leipzig brachte ihm die größte seelische Erschütterung seines Lebens, die durch künstlerische Nöte noch verstärkt wurde. Diese „Ausbildungskrankheit" [18]) trieb ihn zunächst wieder nach Eisfeld zurück, und erst nach einem weiteren Jahre hatte er wieder die Kraft, sich — es war für immer — von ihr zu trennen. Die Übersiedelung von Leipzig nach Dresden, besonders in dessen Umgebung (Meißen, Triebischtal!), schien ihm fast eine zweite Heimat bringen zu können, nachdem er dort seine spätere Frau und einen Kreis von Bekannten gewonnen hatte. Aber schon bald wurde die Liebe und Sehnsucht nach seiner geliebten Werralandschaft neu geweckt und gestärkt, und die nun abgeklärte und gereifte tiefe Gebundenheit an die Stammesheimat konnte sich nie mehr verleugnen.

Das enge Wesensverhältnis Ludwigs zu seiner Heimat, sein tiefes Verwurzeltsein im Boden des thüringisch-fränkischen Stammes kommt in den Dichtungen in deutlicher Form zum Ausdruck und läßt sich bis ins kleinste gegenständlich nachweisen, wie aus den Ergebnissen hervorgeht, wie sie Tyroff in seinen Untersuchungen über die beiden „Erlebniskreise" des Dichters auf Grund der Lebensgeschichte wie einzelner volkskundlicher Untersuchungskriterien gefunden hat. Durch Ludwigs Übersiedelung nach Leipzig und Dresden kam es auch in seinen Dichtungen zu einem „Dualismus" im Heimaterlebnis. Daß dies jedoch gar kein eigentlicher Dualismus war, daß die Eindrücke des neuen obersächsischen Erlebniskreises dem Heimaterlebnis trotz früher endgültiger Trennung bei weitem nicht an Stärke und Nachhaltigkeit gleichkommen konnten, sondern nach ihrem anfänglichen Auftauchen in den Dichtungen schon bald wieder verdrängt wurden, hat schon Greiner 1913 [19]) deutlich ausgesprochen, und Tyroff hat es im einzelnen unzweideutig nachweisen können [20]).

So entstammen die Schilderungen in „Campana", im „Hausgesinde" und in der „Emanzipation", trotzdem Ludwig letztere schon in Leipzig schrieb, ganz

---

[17]) Tyroff, a. a. O., S. 12 u. 16 ff.

[18]) A. Kracke, Otto Ludwigs „Ausbildungskrankheit". Otto Ludwig-Kalender. Jahrb. d. Otto Ludwig-Vereins. Hrsg. v. W. Greiner. Weimar 1929 ff. Zit. mit „Kalender". Kalender 1931, S. 60 ff.

[19]) Greiner, Otto Ludwig als Thüringer, S. 78.

[20]) Tyroff, a. a. O., S. 169 ff.

dem heimatlichen Erlebniskreis. Die Stadt Leipzig vermochte demnach in die Beziehung einen größeren Einfluß auf Ludwig nicht auszuüben. Erst na der Übersiedelung in die Dresdener Umgebung wurden die neuen Eindrücke stark, daß sie in den nun entstandenen Werken zur Erscheinung komme „Maria", „Buschnovelle" und „Schulmeisterleben" zeigen sehr deutlich ob sächsisches Kolorit. Aber es ist eben auch nur Kolorit. Ludwig nahm sich der Schilderung von Hausbau, Sitte, Brauchtum u. dgl. zwar die Vorbild aus seinem gegenwärtigen obersächsischen Anschauungskreis, und schon früh entworfene Pläne, wie z. B. „Maria", wurden von Thüringen nach dorth verlegt und nach der neuen Landschaft „übermalt". Aber Greiner u Tyroff müssen feststellen, daß auch hier diese „Übermalungen" den im Ker doch heimatlich thüringischen Charakter nicht verdecken können. Daher ist kein Wunder, wenn sich der heimatliche Erlebniskreis, sowie sich Ludwig Neuen eingelebt hatte, und sobald dabei der Eindruck des Neuen auf ihn Stärke nachzulassen begann, schon sehr bald wieder zum endgültigen Durchbru brachte und sich als so nachhaltig erwies, wie die „Heiteretei" und „Zwisch Himmel und Erde", und mit Einschränkungen auch die Dramen „Pfarrrose" u „Erbförster" es beweisen. Das schließt nicht aus, daß auch hier rein äußerl obersächsische Züge aufzuweisen sind, was daraus zu erklären ist, daß e allmählicher Mangel an Einzelanschauung bei der nun schon viele Jahre zurü liegenden Trennung Ludwigs von der Heimat nicht zu vermeiden war, und einem gewissen Teile auch aus der immer stärker gewordenen Selbstisolieru und Abschließung Ludwigs überhaupt.

Entscheidend wirkt sich Ludwigs Stammesart in der Darstellung v Menschen aus. Für Ludwig reichte die genaueste Beobachtung und Mensch kenntnis nicht aus, um in Dichtungen wirklich echte und überzeugende Gestalt zu schaffen. Er mußte trotz der langen Trennung von der Heimat doch imm wieder auf ihre Menschen zurückgreifen, weil er zu diesen allein in ein näher und unmittelbares Verhältnis treten konnte, weil diese wirklich echt war denn sie waren noch fest im Boden ihres Landes verwurzelt. Ludwig füh das ganz genau, daß die Menschen in Leipzig und Dresden das in dem Ma nicht waren, von dem Juden Mendelssohn ganz zu schweigen, der Ludwig ni nur als Musiker, sondern ebenso als Mensch vollkommen fremd blieb. D Echtheit seiner Gestalten war sich Ludwig auch durchaus bewußt, wenn er v ihrer „Lebensfülle" spricht, wenn er sie stolz „reines Thüringer Gewächs" nennt und seine großen Erzählungen mit „Thüringer Naturen" betitelt. Dar durfte für ihn ein Roman nur in einer Gegend spielen, wo „noch eine gewi Geschlossenheit und Originalität der Sitten . . ., lebendige Volkstradition und ein kräftiger Menschenschlag" [22]) zu finden seien. Nach neuen Feststellu gen von Kley[23]) und Tyroff steht sogar fest, daß Ludwig nicht nur M schen gestaltete, wie sie in seiner Heimat wirklich waren, sondern die es t sächlich gegeben hat, samt ihrer ganzen Umgebung! Damit haben sich Ludwi

[21]) Stern, Bd. VI, S. 83.
[22]) Ebd., S. 93.
[23]) K. Kley, Otto Ludwig-Erinnerungen in Eisfeld. Kalender 1929, S. 43

beruhigende Erklärungen, die dies bestritten, und denen man bislang in der Ludwig-Literatur Glauben geschenkt hatte[24]), tatsächlich als Ablenkungsmanöver erwiesen, zu dem sich Ludwig auf Vorstellungen von Eisfelder Bürgern hin, die sich in seinen Werken erkennen zu können glaubten, veranlaßt sah, um unliebsame Unannehmlichkeiten zu vermeiden. (Man vergleiche hierzu, wie man in Eisfeld die Suche nach den Nachkommen der Heiteretei aufnahm![25])

Damit wurde Ludwig der Dichter seiner thüringisch-fränkischen Heimat und ihres Volkstums und darüber hinaus der Dichter des echten bodenständigen Menschentums. Kracke sagt mit vollem Recht, daß „in der Erschließung und Darstellung des erdverwurzelten Menschen . . . seine stärkste Eigentümlichkeit, sein bestes Gelingen und sein größtes geschichtliches Verdienst" liegt[26]).

Die ersten bodenständigen Dichtungen.

Die ersten bodenständigen Dichtungen unterscheiden sich von den späteren dadurch, daß in ihnen Ludwigs Drang nach Wirklichkeitstreue sich mehr ins Stoffliche verliert. Mehr als den Menschen widmet sich Ludwig darin der ausführlichen Schilderung von Sitte und Brauchtum, wobei er mit photographischer Treue jede bedeutende und unbedeutende Kleinigkeit wiedergibt. Da diese Schilderungen oft scheinbar Selbstzweck werden, leidet die Menschendarstellung stark darunter. Bewußt zeichnet Ludwig z. T. rauhe und derbe, ja abstoßende Wirklichkeit, um den Kontrast mit dem schlicht-naiven Märchen (in der „Buschnovelle" (1844)) oder mit der Tierwelt (im „Märchen von toten Kinde" (1846?)[27])) recht deutlich werden zu lassen. Man vermißt auch, besonders in „Aus einem alten Schulmeisterleben" (1845/46), noch Gegenüberstellungen zu dieser rauhen Seite der Wirklichkeit wie im „Widerspiel", das doch nicht nur aus Prügelszenen besteht.

Im ganzen erfüllen diese Erzählungen mehr einen volkskundlichen Zweck. Die menschliche Gesellschaft kann nach Ludwig „nur auf einer von historischer Sitte getragenen ständischen Gliederung"[28]) bestehen, und dabei haben Sitte und Brauchtum eine wesentliche Aufgabe zu erfüllen. Sitte und Brauch als wichtige Bestandteile echten dörflichen Volkstums zu erhalten, sollte die Novelle mithelfen, und außerdem sei es „eine schöne Pietät, was dem Leben der Nation nicht zu retten ist, dem Gedächtnisse der Nation zu retten". Ludwig meint hierbei ausdrücklich eine Novelle „in der Art des Jeremias Gotthelf", der wohl tatsächlich der einzige ist aus jener Zeit, mit welchem Ludwig in der Bodenständigkeit und „Gesundheit" seiner reifen Dichtungen literarhistorisch verglichen werden kann.

---

[24]) Vgl. Merker, Bd. II, S. XV ff.

[25]) Kalender 1929, S. 34 f.

[26]) A. Kracke, Ludwigs Weg zur historischen Tragödie. Kalender 1933, S. 31.

[27]) Gegenüber Borcherdt (Merker I, L), der das „Märchen" auf 1845/46 datiert, was Vogtherr (Kalender 1933, S. 106 f.) übernimmt, ist dieses Fragment auf unbedingt später zu datieren als das „Schulmeisterleben". Vgl. Lüder, a. a. O., S. 94 ff. u. Tyroff, a. a. O., S. 44!

[28]) Br. an L. Ambrunn, seinen väterlichen Freund in Eisfeld, v. 11. 2. 1854 Kalender 1934, S. 35 f.

Die „Buschnovelle“ [29]) ist eine kleine märchenhafte Liebesgeschichte, die mit den dazu gehörigen „Buschliedern“ als ein wertvoller dichterischer Niederschlag von Ludwigs glücklicher frühen Liebe zu seiner späteren Frau Emilie Winkler anzusehen ist. Manche recht gut gelungenen Einzelheiten in genauer Charakteristik und seelischer Feinheit fallen auch hier auf, und z. B. der Mühlknappe hält einen Vergleich mit verschiedenen Originalen aus der „Heiteretei“ schon aus [30]). Das „Schulmeisterleben“, von dem neben sehr ausführlichen Plänen [31]) nur ein kurzes Stück ausgeführt ist, entstammt sicher persönlichen Anregungen, denn Ludwig hatte sich des öfteren mit dem mehr oder weniger ernsten Gedanken getragen, Schulmeister zu werden. Bezeichnend ist, daß auch bei diesem Plane Ludwigs politisches Interesse im Vordergrund stand, indem er als Lehrer zu seinem Teile an der so notwendigen politischen Bildung und Erziehung des Volkes mitarbeiten wollte, und deswegen hatte er sich auch schon die Fächer danach ausgesucht: Geschichte („besonders neuere und neueste Staatengeschichte“), Geographie („vornehmlich der statistische („staatspolitische“?)) und volkswirtschaft-wissenschaftliche Teil derselben“), ferner noch Deutsch, Gesang, Naturgeschichte, Physik! [32])

„Thüringer Naturen“.

In den Jahren nach dem „Schulmeisterleben“ beschäftigte Ludwig sich ausschließlich mit dem Drama. Da war es sein großes Interesse am Menschen selbst, an den innersten Triebkräften seiner Natur, an seiner Leidenschaft, das Ludwig zu immer tiefer eindringenden psychologischen Beobachtungen und Untersuchungen trieb. Seine große Stärke auch im Drama war die Fähigkeit der Menschengestaltung, seine wahre Begabung daher unbedingt das Charakterdrama, und Ludwig verkannte sein Talent durchaus nicht, wenn er sich diesem ausschließlich zuwandte. Obwohl Schmidt-Oberlößnitz [33]) Ludwigs Stärke im Situationsdrama sah, mußte er doch die „Pfarrrose“ (1849) als einen „Gipfelpunkt auf dem Wege seiner Bemühungen um das durchaus Charakteristische, individuell Wahre“ [34]) bezeichnen. Daß dies am meisten für die Menschen und nicht für die einzelnen romantisch-stimmungsvoll ausgeführten Situationen zutrifft, beweist noch überzeugender der „Erbförster“, der im gleichen Jahre wie die „Pfarrrose“ in seiner endgültigen Fassung entstand. Realistische, individuelle Charakteristik, ungezwungene Natürlichkeit, wirklicher und echter Dialog mit charakteristischer Unmittelbarkeit, das war es, was Ludwig schon in dem ersten Briefe an Devrient als seine besonderen Ziele

---

[29]) Borcherdt, Die Buschnovelle, a. a. O., S. 134 ff.

[30]) H. Lohre, Otto Ludwigs Romanstudien. Progr. Berlin 1913, S. 5 (Fußnote).

[31]) Vgl. Merker, Bd. III, S. XXIV ff.

[32]) Br. an Ambrunn v. Mai 1848, G. S. A.

[33]) Schmidt-Oberlößnitz, O. Ludwig-Studien I. „Die Makkabäer“, Untersuchung d. Trauerspiels u. seiner ungedr. Vorarb. Lpz. 1908. S. 75 ff.

[34]) Derf., S. 4.

nannte [35]). Im „Erbförster" hat er das in einem hohen Grade von Vollkommenheit erreicht. Ein Beweis für die Lebensechtheit der Ludwigschen Menschengestalten liegt bei den Dramen in ihrer starken Bühnenwirkung und in der Begeisterung und dem Erfolg, mit denen anerkannte Darsteller immer wieder Ludwigs Rollen spielen [36]). Das gilt auch für fast sämtliche kleineren Rollen genau so wie für den Erbförster selbst, oder wie für die Lea in den „Makkabäern". Ludwig gab dem Schauspieler ganz bewußt einen so hohen Anteil an der Darstellung; dieser sollte kein Deklamator sein, sondern er sollte einen echten Menschen darstellen; darum sollten Instinkt und Gefühl stark betont, darum sollten diese Menschen mehr Natur als Kultur sein, denn wichtiger als geistige Bildung war, daß sie urwüchsig und lebensfrisch in ihrer dörflichen oder kleinstädtischen Gemeinschaft standen und mit ihrer Landschaft und der Natur verbunden waren.

Probleme wollte Ludwig zwar in einem Drama nicht behandeln, aber unbewußt und instinktmäßig wirft der Erbförster ein sehr tiefes auf: der Erbförster ist scheinbar davon überzeugt, auf Grund seiner von den Vorfahren ihm übertragenen Arbeit und Fürsorge für den Wald nicht weniger als der zufällige Besitzer ein Recht auf diese Arbeit und noch mehr eine Verantwortung für den Wald zu haben. In bizarrer Form kam dieser Gedanke schon im „Fräulein von Scuderi" (1848) zum Ausdruck in dem Cardillac. Greiner [37]) fühlt das heraus, wo er vom „Problem vom Rechte des Menschen an seiner eigenen Arbeit und von dem ewig ungelösten Widerspruch zwischen dem unbestochenen Rechtsempfinden und den formalen Rechtseinrichtungen des Staates" spricht. Man kann doch nicht gut behaupten, daß dieser Gedanke allzu absurd wäre, mit dem der Erbförster sich sein Recht einreden und dem Stein, dem Besitzer des Waldes, das Recht abstreiten will, willkürlich mit dem Walde zu machen, was er will. Wenn deshalb Mehring, auf welchen in ähnlichem Zusammenhang unten noch eingegangen werden muß, den Erbförster für beschränkt hält, weil er den „freien Arbeitsvertrag" nicht „kapiere", so daß er ein Opfer seiner Dummheit werde, so ist das eine grobe Entstellung [38]).

Die wenig befriedigende Arbeit [39]) an den „Makkabäern" (1851/52) nahm Ludwig auch physisch derart mit, daß sie von heftigsten Krankheitsausbrüchen begleitet war, die ihm eine Erholungspause auferlegten. Zudem glaubte er, sein Streben nach Realismus, nach letzter Lebenswahrheit habe ihn bisher dazu verführt, sich in seine Gestalten zu verlieren, wobei die unbedingte Wirklichkeitstreue in der Darstellung Selbstzweck geworden sei und jeden tieferen Gehalt ausgeschlossen habe, so daß er nun mehr danach trachten müsse, ohne etwas von dieser Echtheit einbüßen zu dürfen, in größtmöglicher Objektivität

---

[35]) Br. an Devrient v. 16. 12. 1845, Vogtherr, S. 161 ff.

[36]) Vgl. z. B. Kalender 1930, S. 57 ff.

[37]) Greiner, O. Ludwig als Thüringer, S. 107 ff.

[38]) F. Mehring, Literarhist. Streifzüge, in der „Neuen Zeit" XXXVIII, 1 (1900) u. XXXI, 1 (1913). Wiederabdruck zitiert als: Franz Mehring, Zur Literaturgeschichte von Hebbel bis Gorki (1929). S. 52 f.

[39]) A. Kracke, Ludwigs Weg zu histor. Tragödie. Kalender 1933, S. 37 f.

über dem Ganzen des Dramas (wie Shakespeare!) zu stehen. Zu dieser nötigen Umbildung seines dichterischen Talentes brauchte Ludwig allerdings Zeit; noch nötiger aber hatte er Geld, um unbelastet von wirtschaftlichen Sorgen sich bald wieder mit neuer Kraft dem Drama zuwenden zu können. So kam es überhaupt erst zu Ludwigs größten Dichtungen![40]).

Bewußt heimatliches Leben in einer Dichtung zu gestalten, war ein immer wieder auftauchender Lieblingsplan Ludwigs, den er das erstemal schon 1841 gefaßt hatte („Limbacher Novelle“[41])). In „Zwischen Himmel und Erde“ (1855), in der „Heiteretei“ (1854) und „Aus dem Regen in die Traufe“ (1855/56)[42]) — genannt kurz das „Widerspiel“ — gibt Ludwig ein Bild von seiner heimatlichen Kleinstadt Eisfeld, von der er, als er diese Erzählungen schrieb, schon 14 Jahre getrennt war, die ihm aber bis in Einzelheiten nur zu vertraut geblieben war. Einer Suche nach literarischen Quellen bedarf es hier nicht. Das Leben selbst, die Heimat, seine „Fundgrube für dichterische Motive“, hatte ihm überreichlich Anregungen geboten. Die Stadt Eisfeld und in erster Linie ihre Menschen sind in vollendeter Form dichterisch gestaltet, und auch Motive, nach denen man lange geforscht hatte, konnten neuerdings entdeckt werden. So verdankt Ludwig das Motiv des Schieferdeckerhandwerks, insbesondere das der heldenhaften Rettungstat in der Gewitternacht, einem bis in Einzelheiten zutreffenden Geschehnis im benachbarten Hildburghausen[43]), und das Verhältnis der beiden Brüder zur geliebten Frau spiegelt in großen Zügen eine persönliche enttäuschte Jugendliebe Ludwigs aus dem Anfang der 30er Jahre wider[44]).

Im Mittelpunkt der Darstellung steht nun nicht mehr, wie im „Schulmeisterleben“, die Schilderung des Volkstums, sondern allein der Mensch selbst. Ludwigs Interesse am Menschlich-Seelischen hat sich vom Drama aus auch in den Erzählungen durchgesetzt. Die Darstellung von seelischen Entwicklungen, von seelischem Werden und Wachsen macht die Seele wie im Drama zum eigentlichen Schauplatz der Handlung. Oft wird die seelische Stimmung selbst noch wichtiger als die Handlung. Um einen möglichst tiefen Blick in das geheimste

---

[40]) Vgl. Br. an Ambrunnen, Jan. 1858, Kalender 1934, S. 37.
„ „ Devrienti Jul, 1853, Stern, Bd. VI, S. 375 f.
„ „ Geibel, 29. 3. 1856, Kalender 1933, S. 68 f
„ „ Auerbach, 11. 4. 1856, Kalender 1931, S. 19.
„ „ Schmidt, 12. 7. 1857, Stern, Bd. VI, S. 404 f.
„ „ Klee, 24. 11. 1858, Stern, Bd. V, S. 6 f.

[41]) Otto Ludwig, Gesammelte Schriften. Hrsg. v. A. Stern u. E. Schmidt, Leipzig 1891. Weiterhin zitiert mit „Stern“. Vgl. Bd. I (Biogr. 1906 in 2. Aufl.) S. 149 f.

[42]) Die nicht genau festzulegende Entstehungszeit des „Widerspiels“ — Vogtherr (Kalender 1933, S. 108) setzt es an auf 1855/56 — dürfte nach Lüder (a. a. O., S. 103 ff., 119 ff., 125 ff.) auf keinen Fall noch nach „Zwischen Himmel und Erde“ liegen!

[43]) Dahinten — Roßleben, ein Beitrag zur Quellenfrage von Otto Ludwigs Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“. (Germ. rom. Monatsschr. XII (1934, 7/8), Kalender 1936, S. 107 ff.

[44]) K. Kley, Johanna Friederike Conrad, die Eisfelder Jugendgeliebte Otto Ludwigs. Kalender 1931, S. 37 ff.

Seelenleben des Menschen bieten zu können, hat sich Ludwig feine und wirksame Mittel geschaffen, wie es die Verwendung des Traummotivs zeigt, wo die Übergänge von Traum und Wirklichkeit durch eine enge Verbindung beider kaum merkbar bleiben [45]). Dem Physiognomischen gibt Ludwig eine tiefe Bedeutung: die Zusammenhänge zwischen dem Charakter des Menschen, und der körperlichen Gestalt und dem Aussehen werden betont. Dabei geht Ludwig so weit, daß das Äußere des Menschen die einzelnen Phasen einer seelischen Entwicklung anschaulich machen muß, auch wenn diese, wie bei Christiane in „Zwischen Himmel und Erde", sehr wechselvoll verläuft. Selbst die Natur, mit welcher Ludwigs Menschen wie er selbst aufs innigste verbunden sind, muß immer ein Abbild der augenblicklichen Seelenstimmung geben [46]).

Mit der Darstellung von Menschen aus seiner Heimat und deren seelischen Entwicklungen hatte Ludwig seine wahre Veranlagung getroffen. Das geht daraus hervor, daß ihm die Arbeit an diesen Erzählungen so leicht geworden war wie nie vorher oder nachher, daß sie ihm den großen Erfolg brachten und auch heute noch als seine größte dichterische Leistungen angesehen werden müssen. Ludwig erschließt hier echtes, bodenständiges Menschentum in einer ganz besonderen, eigenen Ausprägung. Dabei beschönigt er nichts; die sozialen Spannungen zwischen den „großen Weibern" und der armen Weberin werden nicht übersehen, denn sie können es keineswegs verhindern, daß ihre dörfliche Gemeinschaft auf starkem und festgefügtem Grunde steht, vielmehr beweisen sie die Stärke ihrer Lebensgemeinschaft, in der sie alle wurzeln, die auch solche Spannungen leicht erträgt. Und Ludwig scheut nicht davor zurück, manche recht drastische, derbkomische Szenen zu schildern, wie z. B. die Prügelszenen im „Widerspiel"; trotz seiner sonst so hohen Feinfühligkeit hat er diese etwas rauhere Wirklichkeit voll bejaht, und er wollte sie deshalb auch in der Darstellung seiner heimatlichen Welt nicht missen. Die Menschen selbst sind in ihrem tieferen Wesen sehr scharf getroffen, es fehlt an ihrer Darstellung nichts. Daß das „intellektuelle Leben der Personen eigentlich ganz im Dunkeln" [47]) bleibe, daß in der „Heiteretei" „kein abgerundetes Bild z. B. vom Gedankenkreis der großen Weiber" [48]) entstünde, schließlich, daß Apollonius eigentlich einen „beschränkten, kleinstädtischen, am Herkommen hängenden geistigen Horizont" [49]) habe, das alles sind Ausstellungen, die noch von sehr wenig Verständnis für Ludwig zeugen. Die Unbedenklichkeit, mit der Ludwig seine Gestalten so zeichnete, wie sie waren, wird dabei ein deutlicher Beweis, daß er diesen Menschen nicht im geringsten etwas an Wert nehmen zu können glaubte, wenn sie keine „gebildeten" Leute wären. Das entspricht Ludwigs allgemeiner

---

[45]) Vgl. A. Weeber, Otto Ludwigs Kunst psychologischer Darstellung. Diss. Prag 1925 (ungedr.). Auszug in: Jahrb. der Philos. Fakultät, Prag 1924/25, S. 67.

[46]) Vgl. F. Tiemann, Der Einklang von Natur und Mensch bei Otto Ludwig. Kalender 1933, S. 54 ff. und 1934, S. 39 ff.

[47]) Müller-Ems, a. a. O., S. 84.

[48]) Ebd.

[49]) P. Pachaly, Erläuterungen zu Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde". Leipzig 1927, S. 136.

Einstellung in diesem Falle. Solche „Bildung", die man hier vermissen könnte, ist ihm tatsächlich ohne alle tiefere Bedeutung, sie ist ihm nur eine äußere Form für einen tief im eigentlichen Wesen bestehenden Kern, der nur in inneren Werten bestehen kann; eine Form kann nicht mehr sein als eine „angenehme Zugabe", „wie eine modische Kleidung zu einem schönen und gesunden Körper" [50]).

„Zwischen Himmel und Erde" kann mehr als die anderen Erzählungen und mehr als die Dramen tiefere Aufschlüsse über Ludwigs eigentliche Veranlagung geben. Gegenüber der „Heiteretei" fällt auf, daß über der ganzen Erzählung eine schwüle, drückende Stimmung liegt, daß sie in Sprache und Stil dramatisch ist, und daß der Humor völlig fehlt. Ehe aber die Stellung dieses Werkes im gesamten Schaffen und sein Verhältnis zu den Studien näher berührt werden kann, muß zuvor ausführlicher auf Ludwigs Definition des „Epischen" eingegangen werden, die sich nur in einer Gegenüberstellung zu der des „Dramatischen" herausschälen läßt. Denn Ludwig betrieb seine epischen Studien besonders zu dem Zwecke, um, neben dem praktischen Nutzen für Erzählungen, vom Wesen des Dramas ein immer klareres Bild zu bekommen, „um danach alles Epische genau vom Dramatischen subtrahieren zu können", wie Lüder es nennt [51]). „Zwischen Himmel und Erde" hatte Ludwig in schweren Konflikt gebracht mit seiner Theorie des „Epischen", doch konnte er sich ohne größere Bedenken darüber hinwegsetzen. Der Grund aber, warum er das dieses eine Mal gekonnt hat, ist für Otto Ludwig höchst charakteristisch: in diesem Falle war es ihm ganz unwesentlich, ob es ein wirklicher Roman oder ein wirkliches Drama geworden wäre, ob auch der „Ästhetiker" es loben könnte. Und daß es dann in der Kritik Enthusiasmus und Wut ausgelöst habe [52]), daß die ratlose Kritik „in ihrem alten Phrasenkasten vergeblich kramte nach Ausdrücken, unter die es zu bringen, nach Gesichtspunkten, aus denen es anzuschauen sei" [53]), befriedigte Ludwig nur zu sehr. Auf all das sei es ihm gar nicht angekommen, sondern nur auf eins: ein ganz lebendiges und deutliches Beispiel zu geben, das seine Wirkung nicht verfehlen sollte. Nur das sei sein Ziel gewesen, zu zeigen, wie notwendig für die Nation „sittliches Aufraffen sei!" [54]).

3. Otto Ludwig und Charles Dickens.

Wiederholt hat man Ludwig mit Dickens in Verbindung gebracht. Es soll daher noch kurz berührt werden, ob und in welcher Art zwischen beiden Dichtern Beziehungen bestanden haben, ob gar von einem wesentlichen Einfluß von Dickens auf Otto Ludwig gesprochen werden kann. Ludwig hat in seinen

---

[50]) Br. an E. Winkler v. 6. 3. 1847, Vogtherr, S. 208 f.

[51]) Lüder, Die epischen Werke Otto Ludwigs u. ihr Verhältnis zu Dickens. Diss. Greifswald 1911, S. 49.

[52]) Br. an Ambrunn, Jan. 1858, Kalender 1934, S. 37 f.

[53]) Br. an Ambrunn, 26. 3. 1857, G. S. A.

[54]) Br. an Therese Devrient, 23. 8. 1856, Kalender 1934, S. 62.

Studien häufig Dickens besprochen. Dessen nüchterner, klarer Lebenssinn zog ihn an, und seine realistische und lebendige Lebensdarstellung, seine genaue, meist sehr originelle Charakterisierungskunst beeinflußten Ludwigs Talent in einer Richtung, in die es schon von vornherein kraft seiner Veranlagung drängte. Besonders wertvoll schien Ludwig an den englischen Erzählern — Scott, Thackeray und andere gehören noch dazu —, was er mit Freude und Genugtuung feststellte und was ihnen einen unerreichbaren Vorrang vor allen anderen Erzählern gab, daß auch bei ihnen noch Shakespeares Geist, Shakespeares Weltanschauung zu finden sei [55]).

Die Tendenz bei Dickens lehnte Ludwig aber ganz eindeutig ab. Denn die, meinte er, verführe Dickens dazu, ungerecht zu sein, indem er einzelne Ausnahmen als Regel hinstelle und Gesetze, Einrichtungen, Sitte und Brauch bewußt verzeichne, um deren Unrecht am Manne des Volkes darzulegen. Den gewollten Gegensatz zwischen den „Leuten aus dem Volke" und den „Gebildeten" konnte Ludwig in dieser Dickensschen Tendenz keineswegs anerkennen, weil die Charakterisierung beider Parteien durch und durch unwahr sei. Das war für Ludwig keine Objektivität, Wahrheit und Gerechtigkeit, wenn Dickens selbst das Volk als sein Sprachrohr benutzt gegen die Gebildeten, sondern das nannte Ludwig „rhetorisch", oder gar „Rabulisterei"! Damit konnte Dickens nicht die Untauglichkeit oder gar Unsittlichkeit des Bestehenden nachweisen [56]).

Stilistisch sind Parallelen zwischen Dickens und Ludwig in größerer Zahl vorhanden. Die Betonung des Physiognomischen und Mimischen, die Charakterisierung durch originelle, teils gesuchte Gesten und Bewegungen, durch eintönige, stereotype Redensarten, dabei ständig gleichbleibende Wiederholungen, ferner daß auch körperliche Mängel und Gebrechen humoristisch und komisch ausgebeutet werden, das alles könnte auf Dickens zurückgehen, vor allem, wenn es stärker betont wird. Die ersten Anzeichen, die auf eine stilistische Beeinflussung Ludwigs durch Dickens hindeuten, finden sich im „Märchen vom toten Kinde"; in der „Heiteretei" werden sie zahlreicher, und am stärksten sind sie im „Widerspiel". Aber „Zwischen Himmel und Erde" zeigt auch in diesem Punkte Ludwigs starke Eigenart, denn auch stilistisch ist Ludwig selbständig geworden, und wo noch Parallelen zu Dickens auffallen, hat Ludwig Dickenssche Eigentümlichkeiten vertieft und für seine Zwecke umgewandelt [57]).

4. Die Dramen Otto Ludwigs.

Es muß immer wieder daran erinnert werden, daß Ludwig seine großen epischen Werke „gewissermaßen ohne sein Wissen, hinter seinem Rücken" geschrieben hat, wie er selbst sagt, in einer aufgezwungenen Pause seines gewaltigen Kampfes um das Drama [58]). Sein ganzes Dichterleben gehörte diesem Ringen, dem deutschen Drama des deutschen Volkes. Aber er konnte sich

[55]) Stern, Bd. VI, S. 65.
[56]) Ebd., S. 69 ff., Bd. VI, S. 235.
[57]) Lüder, a. a. O., S. 103 ff., 120, 125, 105.
[58]) Stern, Bd. VI, S. 405.

nie mit dem Erreichten begnügen, immer höhere Anforderungen stellte er an sich, immer höher schraubte er sein Ziel. Dabei blieb er einer der größten „Fragmentisten" der deutschen Dichtungsgeschichte, sein Werk ist heute noch lange nicht erschlossen.

1843 gelang es Ludwig, sein erstes Drama abzuschließen, das Lustspiel „Hanns Frei". Schon hier, als er gerade mit aller Kraft und allem künstlerischen Ernst dem tieferen Wesen des Dramas nachzugehen begann, zeigte sich Ludwig als der spätere unermüdliche Sucher und Wegebahner für das Drama der deutschen Zukunft. Die oberste Forderung, die er hierbei an sich gestellt hatte, war, ein „rein deutsches Lustspiel" zu schaffen, das „nur aus der deutschen Natur organisch hervorgegangen" sein mußte![59]). Was er sich aber damit vorgenommen hatte, das wurde ihm erst allmählich in seiner ganzen Schwere klar, insbesondere für die Tragödie.

Der „Hanns Frei" ist noch in anderer Hinsicht bedeutungsvoll. Greiner glaubt, „das Eindringen des feineren und zierlichen fränkischen Volkstums der derben und leidenschaftlichen Art der Waldbewohner gegenüber" im Blute Otto Ludwigs sei hier erkenntlich und der „Hanns Frei" somit ein „treffliches Abbild fränkischer Feinheit und Zierlichkeit", womit also auch das fränkische Bluterbe Ludwigs in einem seiner Werke seinen deutlichen Niederschlag gefunden hätte[60]).

Dieses kleine „Lustspiel im Reimpaaren à la Hanns Sachs"[61]) war und blieb Ludwigs einziges. Bis ihm aber in der Tragödie der erste Erfolg beschieden war, vergingen noch viele Jahre. Ludwig, der wie kein anderer betonte, daß ein Drama vor allem aufgeführt werden sollte, mußte es sich von Laube sagen lassen, daß seine Dramen zwar wertvoll, aber zu einer Aufführung nicht geeignet seien![62]). Unermüdlich nahm er einen Plan nach dem andern wieder neu hervor und rang mit seinen Stoffen jahrelang. 1844 schrieb er das Schauspiel „Friedrich II." Ob es aber wirklich fertig ausgeführt war oder ist, ist nicht unumstritten[63]); erhalten ist nur das Vorspiel, „Die Torgauer Heide". 1845 folgte „die Rechte des Herzens". Jetzt fand Ludwig in Eduard Devrient endlich einen Gönner und Ratgeber, mit dem er seine Pläne besprechen konnte, und dem er sich als Bühnenfachmann willig anvertraute. Doch auch die nun folgenden Dramen „Das Fräulein von Scuderi" (1848) und „Die Pfarrrose" (1849) blieben Versuche, die nicht angenommen und erst nach Ludwigs Tode überhaupt veröffentlicht wurden. Dann kam endlich der langersehnte und ebenso verdiente wie notwendige Erfolg mit dem „Erbförster".

Welche Aufgabe für Ludwig das Drama, die Tragödie besonders, hatte, wird unten ausführlich untersucht werden. Es ist kurz dies: Die Tragödie soll den allgemeinen Weltlauf darstellen, d. h. ein einzelnes typisches Menschen-

---

[59]) Br. an Wetzstein (Konzept) v. Dezember 1843. Vogtherr, S. 88.
[60]) Greiner, O. Ludwig als Thüringer, S. 71.
[61]) Vogtherr, S. 88.
[62]) Vgl. Br. an Laube (Konzept) Anf. 1844. Vogtherr, S. 91
[63]) Vgl. dazu Vogtherr, S. 111 ff., 142, 143, 147, 151. Demgegenüber vgl. S. 170, 276 f.

schicksal. Die sittliche Weltordnung, an der Ludwig keinen Zweifel duldet, muß dabei über dem Ganzen sichtbar werden, sie muß an einem gültigen Einzelfall verkörpert werden; das ist die Idee der Tragödie.

Ludwigs Ansicht über das Gesetz des Weltlaufs aber ist ebenso einfach und selbstverständlich für ihn wie männlich hart und groß: jeder Mensch ist selbst allein für sein Schicksal verantwortlich. Deshalb muß in der Tragödie der Charakter des Helden den Keim zu einer Schuld in sich tragen, er selbst behält vollste Entscheidungsfreiheit, aber auch Verantwortung. Aus der Schuld folgt dann der schließliche Untergang. Das ist für Ludwig der entscheidende Kern und Wesensgehalt einer echt deutschen Tragödie. Daneben muß sie auch im Stoffe deutsch sein, und sie darf nicht die starre mechanische Form der Franzosen haben, sondern eine freie organische Form, die sich dem Inhalt allein anzufügen hat.

„Der Erbförster" stimmt hiernach mit Ludwigs Ansicht über das Wesen der Tragödie überein: Ludwig stellt im Erbförster den Typus des Instinktmenschen dar, bei welchem Herz und Gefühl den klaren Verstand verdunkeln; ein Mensch läßt seine Leidenschaft (des unbedingten subjektiven Rechtsgefühls) so übermächtig werden, daß er den Ausgleich seiner Einzelvermögen, die Harmonie seiner Totalität verliert. Das ist seine Schuld, und der Erbförster ist sich bewußt, daß er nicht „im Rechte" ist! Und dieser Schuld folgt der schließliche Untergang [64]).

Aber gleichzeitig läßt der „Erbförster" auch deutlich erkennen, welche Gefahren und Schwierigkeiten Ludwig zu überwinden hatte, wenn er seine Forderungen vollkommen verwirklichen wollte. Denn wesentlich ist, daß Leiden und Strafe aus der Schuld abgeleitet werden, ohne daß irgend etwas Fremdes, etwas außerhalb Liegendes hieran entscheidend beteiligt ist. Das ist aber der Fall, wenn z. B. Irrtum oder Zufall an dem Eintreffen der Strafe mit die Hauptursache bilden wie im „Erbförster"! Ludwig verwirft deswegen den Zufall ganz deutlich als eine Lücke in der Kette der absichtsvollen Entwicklung von der Schuld zur Strafe [65]).

Und trotzdem kann man Ludwig hier in seinem „Erbförster" noch tiefer erkennen und verstehen, wenn man sich darüber Rechenschaft zu geben versucht, was für Ludwig diese Begriffe „Schicksal" und „Zufall" eigentlich bedeuten. Ludwig unterscheidet zwischen zweierlei Arten von Menschen. Der eine ist der dramatische, der hochwertige. Er macht Geschichte, er handelt selbst, und wenn er überlegt und besonnen, also richtig handelt, dann hat er sein Schicksal fest in der eigenen Hand, dann kann er es sich nach dem Naturgesetz des Weltlaufs selbst bestimmen; „blindes Geschick" oder „Zufall" sind für ihn nicht vorhanden; eine „zufällige" Gelegenheit, die ihm günstig ist, nutzt er aus; bietet sich diese nicht, dann wird er sich eine schaffen.

Der andere ist der epische, der minderwertige. Er ist passiv, läßt sich das Gebot des Handelns aus den Händen nehmen, er überläßt sich dem Schicksal,

[64]) Br. an Schmidt v. 14. 9. 1858. Stern, Bd. VI, S. 418.

[65]) Vgl. Br. an Schmidt v. 14. 9. 1858. Stern, Bd. VI, S. 411 f 27. 3. 1860, Stern, Bd. VI, S. 427, u. Stern, Bd. V, S. 93.

d. h. dem Weltlauf, der sich nach eigenem Gesetz vollzieht; er ist auch einem „Zufall" ausgeliefert. (Vgl. unten!)

Der Erbförster ist ein dramatischer Mensch; er hat die Kraft zum eigenen Handeln, wenn er sie auch in falsche Bahnen lenkt. Für ihn gibt es keinen „Zufall", und deswegen war Ludwig zunächst ganz erstaunt, daß man diesem Zufall im „Erbförster" eine solche entscheidende Bedeutung geben wollte, denn er hielt den „Zufall" für „ein Unwesentliches", „eine Kleinigkeit", wie Shakespeare im „Romeo"![66]). Für ihn war in erster Linie wesentlich, daß der Erbförster wirklich eine Schuld hat und deswegen seine Strafe erleidet. Ludwig wandte sich dagegen, daß er „den Zufall absichtlich als mitspielende Person" eingeführt habe[67]). Als er sich später noch wiederholt in dieser Beziehung verteidigen mußte[68]), sah er dann auch ein, er hätte besser diese „Kleinigkeit" beachtet und dem Mißverständnis vorgebeugt. Aber gerade wenn man diesem Zufall solche Bedeutung beimißt, hat Ludwig im „Erbförster" eine warnende Lehre gegeben. Wie Ludwig in der Revolution die Erfahrung machte, daß ein verhängnisvoller Schuß zum Symbol werden kann, „wie das Geschick von Menschen und Völkern der Spielball des Zufalls werden kann, wenn sie den Schutz der Besonnenheit aus den Händen geben"[69]), so wird auch der Erbförster ein Opfer des Zufalls, aber nur aus eigener Schuld, weil er alle Vernunft verliert. Wenn der Mensch von dem „blinden Geschick" oder „Zufall" getroffen wird, dann hat er selbst die Schuld, daß es ihn so „blind" treffen konnte!

Im Zusammenhang mit dem „Erbförster" muß noch etwas Grundsätzliches zum Werke Otto Ludwigs gesagt werden. Nicht etwa, daß die „Kritik" eines Franz Mehring, des Herausgebers der Werke von Marx, Engels und Lassalle, es notwendig mache, den Dichter der Wahrheit zuliebe dagegen zu verteidigen; das sollte man sich heute ersparen dürfen. Aber dieser Fall ist wie kein anderer ein Beweis dafür, wie notwendig und unerläßlich die wirkliche Kenntnis des ganzen Ludwig, vornehmlich auch seiner Studien ist, wenn man aus einzelnen Stellen seiner Werke zuverlässige Schlüsse auf die Grundhaltung des Dichters überhaupt ziehen will, nicht aber, um den „Erbförster" verstehen zu können, denn das kann jeder Unvoreingenommene ohne weiteres. Mehring sagt: „Erst die Revolution von 1848 hat Ludwig . . . zum wirklichen Dichter gemacht. Die zeugende Kraft der Revolution hat sich auch an ihn bewährt, so sehr er sie haßte"![70]). Mehring gefiel es natürlich nicht, daß er bei Otto Ludwig wenig „soziales Verständnis", wie Mehring das auffaßt, finden konnte, daß Ludwig zu wenig „Teilnahme an den großen Lebensinteressen der Massen" merken lasse, daß er also in Ludwig nicht irgendwie schon einen Vorkämpfer des Klassenkampfes finden konnte[71]). Über Ludwigs Stellung zur

[66]) Br. an Schmidt v. 27. 3. 1860, Stern, Bd. VI, S. 426.
[67]) Br. an Schmidt v. 3. 7. 1857, Stern, Bd. VI, S. 401.
[68]) Vgl. Briefe an Devrient v. 14. 8. 49, Stern, Bd. VI, S. 355 ff., u. 8. 9. 49, Stern, Bd. VI, S. 363 u. 2. 6. 54, Stern, Bd. VI, S. 379 ff.
[69]) Br. an Schmidt v. 3. 7. 1857, Stern, Bd. VI, S. 396.
[70]) Mehring, a. a. O., S. 52.
[71]) Mehring, a. a. O., S. 50.

Revolution wird in einem besonderen Kapitel noch gesprochen werden. Tief genug erlebte Ludwig die Revolution allerdings, aber mit einem andern Erfolg, als Mehring das annehmen zu können glaubt. Zudem erlaubt sich Mehring eine höchst eigenartige Einzelinterpretation, indem er die Worte des Frei über die Revolution, mit denen Ludwig diesen als Wilddieb charakterisiert [72]), unbedenklich Ludwig selbst unterschiebt, um sie dann als eine „ästhetische Geschmack- und sittliche Taktlosigkeit gleich-groben Kalibers“ [73]) zu bezeichnen! Und ein „Warnungsbild“ sollte der „Erbförster“ allerdings sein, aber nicht, wie Mehring meint, gegen die Revolution, sondern dagegen, daß man alle Besonnenheit, alle Vernunft verliert, wenn es sich um so wichtige Entscheidungen handelt wie 1848! Dagegen, daß man sich von seinem Instinkt allein blind leiten und sich zu solchen Crawallen und Dummheiten hinreißen läßt, wie Ludwig selbst es mehrfach erleben mußte. Das erklärt Ludwig sogar ganz ausdrücklich! [74]). Es ist ihm aber auch gar nicht verwunderlich, daß der Erbförster „kein Repertoirstück“ geworden sei, „weil er der Weichlichkeit unseres Geschmackes zu derb auf den Leib rückt“ [75]).

Wenn dann Mehring noch mit Hettner den „Erbförster“ das „elendeste aller Schicksalsdramen“ nennt [76]), so ist das nur ein weiteres Zeichen dafür, wie wenig Mehring in Ludwigs Werk einzudringen gewillt und fähig war. Ein Schicksal wollte Ludwig allerdings im Drama darstellen, gegenüber einem „Schicksalsdrama“ im Sinne Mehrings und Hettners jedoch hat sich bei Ludwig der Sinn grundlegend gewandelt, denn bei ihm kann nicht mehr alle Verantwortung auf eine von ihm gar nicht anerkannte rätselhafte Macht eines „Schicksals“ abgewälzt werden, sondern der Mensch hat sie ganz allein zu tragen.

Ludwigs „Agnes Bernauer“ — ein Stoff, mit dem Ludwig schon von 1835 an bis an seinen Tod vergeblich gekämpft hat — nennt Mehring „skurril in der reaktionären Tendenz“! Dabei habe Hebbel doch wenigstens „soziales Verständnis“ gezeigt [77]). Es ging Ludwig hier aber eben nicht um „soziales Verständnis“, sondern für ihn mußte in einem Drama mit der Agnes im Mittelpunkt deren Untergang in ihrem Charakter bedingt sein, und deshalb mußte sie eine geeignete Charaktereigenschaft (Stolz oder dergleichen) besitzen, die den Keim zu einer Schuld und dem daraus hervorgehenden Untergang bilden konnte. Das alles hat mit „reaktionär“ aber auch nichts zu tun.

Das zweite Drama, welches Ludwig einen größeren Bühnenerfolg brachte, sind „die Makkabäer“ (1852). Anregungen zu einem biblischen Stoffe boten sich Ludwig von vielen Seiten, in der Literatur seiner Zeit nicht nur in dem von Juden bestimmten „Jungen Deutschland“, sondern u. a. auch bei Hebbel und Grillparzer, und außerdem hielt Ludwig einen Stoff aus der biblischen

---

[72]) Merker, Bd. VI, S. 62.
[73]) Mehring, a. a. O., S. 20 f.
[74]) Br. an Schmidt v. 3. 6. 1857, Stern, Bd. VI, S. 395 f.
[75]) Br. an Ambrunn v. 15. 4. 1851, Kalender 1930, S. 56.
[76]) Mehring, a. a. O., S. 52 f.
[77]) Ebd., S. 19.

Geschichte wegen seiner allgemeinen Bekanntheit für besonders geeignet zu einem historischen Drama [78]).

Einen Gegensatz zum „Erbförster" oder gar zu den Studien bedeutet dies Drama nicht, auch ist Ludwigs „Streben nach unbedingter Wahrheit" [79]) damit keineswegs vorbei. Dieses „Muster der idealen Tragödie", das Ludwig damit anstreben will, ist gar nicht so verschieden vom „Erbförster", wie Ludwig das selbst bei dieser Gelegenheit andeutet [80]). Im Gegenteil muß man sich unter diesem „Muster" ein Drama vorstellen, das in einem hohen Maße dem Bilde entspricht, welches man sich aus Ludwigs Studien vom Drama zu machen hat. Schmidt-Oberlößnitz sieht diese Verbindungslinien noch sehr äußerlich, wenn er z. B. den zweiten Teil des III. Aktes Ludwigs ersten und einzigen Versuch nennt, „auch die hohe Tragödie in vorsichtig gezogenen Grenzen der Spielform anzunähern, die wir sonst nur im bürgerlichen Schauspiele finden" [81]). Im allgemeinen soll das Drama nach Ludwig das Gesetz der sittlichen Weltordnung an einem typischen Einzelschicksal eines Menschen verkörpern. Dieses Gesetz an einem anschaulichen Beispiel aus der großen Geschichte als das absolute, objektive Weltengesetz darzustellen, als das sittliche Schicksal, wie es „Gott will (oder der Geist in der Geschichte, die Vorsehung oder wie man es sonst nennt)" [82]), das war Ludwigs hohes Ziel in den „Makkabäern"; sie sollten das höchsterreichbare Ideal eines wahren Dramas werden. Leider aber hat das fertige Drama am wenigsten Ludwig selbst, gemessen an dem hohen Ziele, befriedigen können. Die Mängel an der Einheit (Lea — Judah) und dem Aufbau des Werkes (der Höhepunkt am Ende des II. Aktes) sind der Geschlossenheit und Bühnenwirkung sehr nachteilig.

In den letzten zwölf Jahren seines Lebens sollte Ludwig die Vollendung eines seiner vielen Pläne nicht mehr gelingen. —

II. Der politische Realismus Otto Ludwigs [1]).

Die Verbindungen und Zusammenhänge zwischen dem Werke und dem Zeitgeschehen, in dem das Werk entsteht, sind bei einem Dichter, bei welchem die Darstellung der wirklichen Welt Voraussetzung und Bedingung ist, naturgemäß sehr stark. Auch bei Otto Ludwig sind deshalb diese Beziehungen des Werkes zu seiner Zeit — bewußt oder unbewußt — außerordentlich zahlreich, wenn auch in einer für den Leser zumeist sehr verdeckten und unaufdringlichen Art und Weise. Ludwigs bedingungsloser Kampf gegen den Mißbrauch jeder Kunst

---

[78]) Stern, Bd. V, S. 204 f.
[79]) Schmidt-Oberlößnitz, a. a. O., S. 4.
[80]) Br. an Ambrunn, Sept. 1851, G. S. A.
[81]) Schmidt-Oberlößnitz, a. a. O., S. 10 ff.
[82]) Otto Ludwig, Die Idee der Makkabäer. Kalender 1932, S. 65. Vgl. A. Kracke, Ludwigs Weg zur historischen Tragödie. Kalender 1933, S. 31 ff.

[1]) Da dieser Teil der Untersuchung sich fast ausschließlich auf unveröffentlichtes Material stützt, sind die Zitate ausführlicher gehalten.

zu Tageszwecken, gegen jede tendenziöse Ausnutzung der Dichtkunst im besonderen, hat es seit der ersten Bekanntschaft mit der allgemeinen modernen Literatur bei dem ersten Besuche in Leipzig 1839/40 an Nachhaltigkeit und Deutlichkeit nie vermissen lassen. Jedoch dachte Ludwig nicht daran, vom Dichter eine Trennung seines Schaffens vom Leben zu fordern. In welch wesentlicher und tief innerlicher Form er vielmehr sich diese zum obersten Gesetz erhobene Forderung, Kunst und Leben miteinander zu verbinden, verwirklicht dachte, wird an späterer Stelle ausführlich aufzuzeigen sein.

Ehe Ludwig zu einer gewissen künstlerischen Reife gelangt war, wie sie etwa der Erfolg des Dramas „Der Erbförster" im Jahre 1850 bestätigt, ist allerdings in seinen Dichtungen auch der Einfluß von Tagesereignissen und Ausströmungen des Zeitgeschmacks zeitweise zu erkennen, der aber nicht von wesentlicher Bedeutung ist. Hier sei nur daran erinnert, daß die Auswanderung von Landsleuten Anlaß gab zu dem „Lied der Auswanderer" (ca. 1835), und daß der Polenaufstand den Hintergrund bildete im Trauerspiel „Die Rechte des Herzens" (1845)[2]. Zunächst soll nun untersucht werden, welche Einstellung und welche inneren Beziehungen Ludwig zu den Ereignissen der Revolutionsjahre um 1848 hatte. Dabei kommt man zu neuen Aufschlüssen für Ludwigs Deutung der Lebenswirklichkeit seiner Tage überhaupt, die bei ihm, der in der Kunst wie im Leben gleiche Gesetze angewandt wissen wollte, von größter Bedeutung sein muß.

Kann man schon in dem Fragment „Das Märchen vom toten Kinde" (1846?) in der unerbittlichen sozialen Tendenz, die zwar in der Form einer Tierfabel verschleiert werden soll, aber durch eine Briefstelle[3]) ausdrücklich bestätigt wird, einen ersten Schluß auf Ludwigs Einstellung zur „sozialen Frage" wagen, so bringt die Tatsache, daß Ludwig schon 1841 in der Novelle „Die Emanzipation der Domestiken" in einer heiteren ironischen Satire die Emanzipationsgelüste des „Jungen Deutschland" verhöhnte[4]), eine bezeichnende Ergänzung, die Ludwigs Haltung im Jahre 1848 schon andeutet. Auch er stimmte mit ein in den allgemeinen Ruf nach „Freiheit" (Gedicht „Völkerfrühling", ferner die Tragödie „Die Rechte des Herzens", u. a. m.), nach der endlichen Einheit unseres deutschen Vaterlandes. Ludwig wußte „nichts Herrlicheres" als die Vorgänge in Berlin 1848, wo ihn „diese Züge von Großherzigkeit, Edelmut, Todesverachtung" mit der Menschheit wieder aussöhnten, wobei ihm „dieser gewaltige, große Freiheits-, Rechts- und Menschlichkeitssinn" als einzige Garantie für die deutsche Wiedergeburt erschien[5]). Nur bewahrte Ludwig seine allem wirklichkeitsfernen Idealismus feindliche Haltung davor, die Schwierigkeiten, die diesen großen politischen und gesellschaftlichen Entscheidungen noch entgegenstanden, auch nur in etwa zu unterschätzen. Wie sich Ludwig z. B. die mögliche Lösung der „sozialen Frage" — er nennt sie

---

[2]) Vgl. Tyroff, a. a. O., S. 38 ff.
[3]) Merker, Bd. I, S. LI.
[4]) Vgl. Merker, Bd. I, S. 47.
[5]) Br. an Ambrunn v. 26. 3. 1848. G. S. A.

einmal „eine Erziehungs-, eine politisch-moralische" Frage (!) [6] — dachte, läßt der Tiberius Gracchus sehr deutlich erkennen, der den drohenden Untergang Roms infolge der inneren Zersetzung aufhalten will, indem er den unterdrückten und unzufriedenen Bürgern Land zuteilen will; sie sollen einen eigenen festen Grund und Boden, eine feste Heimat haben, dann allein könne der Staat wieder gesunden! [7]). Daß aber nun in Ludwigs Gegenwart der einschneidenden Entwicklung der „sozialen Frage" eine „völlig neue Gestaltung der menschlichen Gesellschaft" [8]) folgen müsse, sah Ludwig deutlich. Gerade deswegen aber betonte er immer wieder, daß hierbei die natürlichen Wachstumsbedingungen eines organischen Körpers nicht mit Füßen getreten werden dürften. Es war ihm unausstehlich, daß Geschichte gemacht werden sollte, ohne daß man ihre tieferen Gesetze kannte und berücksichtigte. „Das Unglück unserer Zeit ist, daß man glaubt, alles nach bewußten Prinzipien machen zu können, daß man nichts mehr sich selber machen lassen will; nicht einmal die Geschichte" [9]). Man habe, so warf Ludwig seiner Zeit vor, nicht aus der Geschichte gelernt; auch jetzt wieder werfe man das „mühsam errungene Gewisse hin, um einem Wahn nachzujagen, den das nächste Geschlecht schon zu begreifen vergeblich sich müht". „Die (soziale) Republik wollen sie machen, als wär's ein Punsch, den man zusammengieße aus vier oder fünf Ingredienzien nach dem Rezept". Und Rezepte von Idealstaaten könne man ja in jedem Lehrbuch der Politik finden [10]).

1. Der Liberalismus.

Der Liberalismus war für Ludwig eines „wirklich Liberalen" unwürdig wie das „Frömmeln eines wahrhaft Religiösen"; darin erschien ihm „der alte Wertherismus, dieses Rheuma der alten Jungfer Deutschland", in der Gestalt der „Freiheit" [11]). Gerade in den Revolutionsjahren erlebte Ludwig mit aller Eindringlichkeit seine Berufung, dem für eine klare Erkenntnis der Wirklichkeit des Lebens so verderblichen Einfluß eines sich ins Leere verlierenden Idealismus entgegenzuarbeiten. Sein Kampf galt dem „Unheil . . ., welches in der traum- und rauschartigen Allgemeinheit der sogenannten Ideen für uns Deutsche liegt" [12]); das viele Idealisieren habe die Deutschen der Wirklichkeit entfremdet, für konkrete politische Wirklichkeitsaufgaben unbrauchbar gemacht [13]).

Ludwig wandte sich schon bald mit scharfen Worten gegen diese Art von Revolutionen, wie er sie selbst in Dresden erlebte. Zu seiner größten Ent-

---

[6]) Stern, Bd. VI, S. 73.

[7]) F. Richter, Otto Ludwigs „Tiberius Gracchus", ein Fragment. Breslau 1934. Vgl. S. 7 f.

[8]) Br. an Ambrunn, März 1848. G. S. A.

[9]) Br. an Ambrunn (Konzept), Mai 1848. G. S. A. (ein sehr wichtiger Brief! — teilweise abgedruckt bei: Gedanken Otto Ludwigs, hrsg. v. Cordelia Ludwig, Leipzig 1903).

[10]) Ebd.

[11]) Br. an Wetzstein (Konzept), Sommer 1843. Vogther, S. 76.

[12]) Br. an J. Schmidt (?) v. 6. 11. 1860. Kalender 1935, S. 22.

[13]) Vgl. Br. an Schmidt, 27. 2. 62. Stern, Bd. VI, S. 451.

täuschung bot sich ihm Beispiel auf Beispiel für die politische Unreife der Revolutionäre. Ludwig erkannte die Gefahr, daß man auf dem besten Wege war, wieder einmal einer leeren Idee, eines Wahns wegen allen Boden politischer Wirklichkeit zu verlassen. „Solche Politiker sind wir Deutsche, auch wenn wir revoltieren, sind wir Spießbürger“ [14]). „Wir wollen totale Freiheit und mißbrauchen das Wenige, was wir davon haben; ob wir dadurch dokumentieren, daß wir verdienen frei zu sein? . . . Wer wahre Freiheit sucht, müßte doch zuerst darauf hinwirken, sich selbst frei zu machen, das ist: sein Leben zum vollsten Ausdruck der Gesetzmäßigkeit zu machen“ [15]). Ludwig sah, in welchen Händen so wichtige Entscheidungen liegen sollten, „in schlechten, unfähigen und unwürdigen Führern, . . . wenn auch mit teilweise idealer, teilweise sehr realer Beutehoffnung“ [16]). Wenn diesen Menschen die Freiheit gleichen sollte, die sie bringen wollten, dann wollte Ludwig lieber seinem „Vaterunser“ als achte Bitte hinzufügen: „Und behüte uns vor der Freiheit“! [17]).

Das könnte leicht wirklich nach „reaktionär“ aussehen (vgl. Mehring, s. o.), und deshalb betonte Ludwig auch immer wieder, daß er „nichts andächtiger verehre als die wahre Freiheit“ [18]). Was man unter diesem Worte „Freiheit“ überhaupt zu verstehen habe, darüber gibt sich Ludwig an einer Stelle seiner Studien [19]) einmal grundsätzlich Rechenschaft und Klarheit. In dem Streben seiner Zeit nach Freiheit sah Ludwig eine natürliche Grundwahrheit des Lebens überhört, nämlich: daß das Leben Kampf sei! Deswegen suche der Liberalismus sich „von der Notwendigkeit des immerwährenden kleinen Kampfes, um sich gegen Menschen und Umstände unabhängig zu erhalten, was seine Selbstachtung will“, zu befreien. Es zeige sich hierin also nur das naturwidrige Bestreben, den Lebenskampf zu umgehen, denn der Mensch müsse ja nun einmal seiner Selbstachtung wegen immerfort sich seine persönliche Unabhängigkeit — Freiheit — durch Kampf erhalten. Wenn daher irgendeine Art „politischer Freiheit“ möglich wäre, was dieser „Irrtum“, dieses „Wahnbild“ ja nie sein kann, dann würde nur noch mehr Kampf für den Menschen nötig sein als vorher, da er nun nach viel mehr Seiten hin seine Unabhängigkeit zu wahren hätte. Und dabei würde außerdem dieser „Trieb nach Bequemlichkeit“, welcher sich in diesem Befreiungsversuch vom täglichen Lebenskampf zeige, sich selbst untergraben, das Ende also nur die Untauglichkeit auch für den leichtesten Kampf sein.

2. Die Staatsform.

Ludwig lehnte somit „totale Freiheit“ deutlich und rundweg ab, wobei er zur Anerkennung und Bejahung des Staates aufforderte, der nicht nur seine Angehörigen als Mitglieder einer lebensfähigen Gemeinschaft zusammen-

[14]) Br. an Ambrunn, März 1848. G. S. A.
[15]) Br. an Schaller v. 1. 1. 1848. G. S. A.
[16]) Br. an Ambrunnen v. 24. 5. 1849. G. S. A.
[17]) Br. an Schaller v. 1. 1. 1848. G. S. A.
[18]) Ebd.
[19]) Stern, Bd. VI, S. 3 ff.

faßt, sondern auch dem Einzelnen als Individuum seine größtmögliche Unabhängigkeit sichert. In entsprechender Weise nahm Ludwig auch gegen die sozialistischen und anarchistischen Lehren der „Weltbeglücker, die das Glück der Welt mit Taschenspielergeschwindigkeit zuwege bringen wollen, die Lamartine, Louis Blanks, Saint-Simons, Fouriers pp." Stellung [20]). Auch hierbei vermißte Ludwig die klare Erkenntnis der naturgegebenen Formen menschlicher Gesellschaft. „Völkerstämme und Gemeinden sind mehr, als bloße Zahlen; das Conzentrieren und staatsbürgerliche Nivellieren muß der Gesellschaft noch vollends ihren Halt rauben, Gesetze können nicht Sitten vertreten etc., nur auf einer von historischer Sitte getragenen ständischen Gliederung kann die Gesellschaft bestehen, die durchaus mit dem Staate nicht zusammenfällt . . ."! [21]). Gerade hier sah Ludwig für die volkskundliche Novelle ganz besondere Aufgaben.

Daß politische Freiheit zur Gleichheit führen könnte, denn Freiheit sollte doch das Mittel dazu sein, die „Ursache alles Völkerunglücks", die „entsetzliche Ungleichmäßigkeit der Verteilung des Vermögens" [22]) zu beseitigen, das sei ein grundlegender geschichtlicher Irrtum! Denn „alle Geschichte sagt: Nicht die Freiheit führt zur Gleichheit; die Freiheit existiert nur unter der Bedingung der Gleichheit; alle Freiheit ohne die Grundlage der Gleichheit ist nur eine eingebildete, nur eine Phrase". Daher könne eine Demokratie, eine Republik in jungen, schwachbevölkerten Staaten durchaus möglich sein, wenn allgemeine Gleichheit und Freiheit herrsche. Doch auch dann sei die Verfassung nur garantiert, „wenn alle Bürger zu ihrer Aufrechterhaltung gleichmäßiges Interesse haben, wenn der Eigennutz des Einzelnen, dieser natürliche Feind des Gesamtwohls, diesem dienstbar gemacht ist; wenn also das Gesamtwohl auf das Interesse jedes Einzelnen gebaut ist" [23]).

Wenn jedoch ein Staat übervölkert sei, dann wäre damit eine allgemeine Gleichheit unmöglich geworden. „Ein Staat, in welchem die ungleich Mächtigeren die ungleich Schwachen nicht sollen unterdrücken können, müßte zu diesem Zwecke eine starke und gerechte Regierung haben" [24]). Darum erschien Ludwig für seine deutsche Gegenwart Demokratie und Republik höchst bedenklich. „Demokratie mit schwacher Regierung unter Umständen, die eine starke Regierung nötiger machten als je; große Massen arbeitsloser, gesinnungsloser, unerzogener, bildungsloser Menschen und Republik!" Für die Gegenwart ist „eine Republik mit einer Unzahl Proletariern . . . ein mit Gewichten Behängter, der ins Wasser geht, um zu schwimmen. Ihre Existenz kann nur ein ewiger Todeskampf sein" [25]).

Also konstitutionelle Monarchie? Diese sei unhaltbar, behauptete man, was auch Ludwig nicht bestritt. Aber das Beispiel Frankreichs zeige, sagt er, daß sie deswegen unhaltbar geworden war, weil sie „auf . . . kernlos gewor-

---

[20]) Br. an Ambrunn v. Mai 1848. G. S. A.
[21]) Br. an Ambrunn v. 11. 2. 1854. Kalender 1934, S. 35.
[22]) Br. an Ambrunn v. Mai 1848. G. S. A.
[23]) Br. an Ambrunn, Mai 1848. G. S. A.
[24]) [25]) Ebd.

denem Volksboden auf durch Feilheit und Gesinnungslosigkeit markloſen Säulen stand; auf welchen eine Republik noch weniger sich wird halten können!" Da Ludwig gleichzeitig ausdrücklich betont, „eingerosteter Monarchist" sei er nicht, auch nie gewesen, so wird man unwillkürlich zu dem Schlusse gezwungen, ihm habe eine ähnliche Staatsform wie unsere heutige vorgeschwebt. Das wird noch dadurch sehr bezeichnend unterstrichen, daß er sein Urteil über die Verfassungskämpfe dahin zusammenfaßt: „Aber es liegt überhaupt nicht an dem Namen der Regierungsform, daß sie gut ist und sich hält, sondern ob sie naturwüchsig ist. Wer das jetzt nicht einsehen will, wo die Trümmer gewaltsamer Organisation ihren Werkmeistern um die Ohren fliegen!" [26]).

3. Die deutsche Einheit.

Von der deutschen Kleinstaaterei hatte Ludwig am eigenen Leibe in seiner Heimat wie auch später in Sachsen genug Erfahrungen sammeln können. Auch hier sah Ludwig die Wirklichkeit Deutschland durch viele Ideen oder Gedankenbilder eines Groß- oder Kleindeutschlands, die wie eine Kautschukidee zu allen möglichen Bildern zurechtgezupft würden [27]), aufs höchste gefährdet. Statt endlicher Einigung gebe es nur noch größere Zerstückelung zu beklagen. Da war Ludwig Realist genug, einen wirklichen Erfolg nur von Preußen her zu erhoffen. „Zu hoffen wär's, der König von Preußen würde deutscher Kaiser. (Österreich hat zu überwiegend fremde Interessen und würde tun, was es bei seiner vorigen Kaiserschaft getan, das deutsche Interesse dem seiner alten Erbstaaten nachsetzen.) Wird jetzt nicht Preußen deutsch, so wird einmal Deutschland preußisch werden müssen" [28]). Hier warnte Ludwig ganz besonders vor den Weltbeglückern, die uns „mit Gewalt glücklich machen wollen und sollten wir darüber zugrunde gehen" [29]). Freiheit wie alles andere darf kein Selbstzweck werden, die Nation steht über allem. „Denn der Teufel mag die Freiheit holen, wenn keine deutsche Nation mehr existiert, sie zu genießen!" [30]).

Ludwig war sich dessen aber wohl bewußt, daß es zur wahren deutschen Einheit noch ein weiter Weg war. Die für die äußere Einheit unbedingt nötige innere galt es erst einmal vorzubereiten. Nicht von oben, sondern von unten konnte für Ludwig allein die Lösung kommen, denn der einzige Weg zum Nationalgefühl geht über die untere Stufe des „Communalgefühles" [31]). Nur aus der kleineren Gemeinschaft der engeren Heimat konnte die große nationale Volksgemeinschaft werden. Daß diese noch nicht da war, erkannte Ludwig u. a. aus der Weltbürgerei, die „nur eine andere Seite der Kleinstädterei und Kleinstaaterei ist, eine überschwengliche Puppe, die über den Mangel halbbewußt hinwegsehen will, der auszufüllen wäre, den sie aber nicht ausfüllen kann; oder womit sie

---

[26]) Br. an Ambrunn v. Mai 1848. G. S. A.
[27]) Br. an Schmidt v. 27. 2. 1862. Stern, Bd. VI, S. 451.
[28]) Br. an Ambrunn v. 2. 2. 1849. G. S. A.
[29]) Br. an Ambrunn, v. Mai 1848. G. S. A.
[30]) Br. an Unbekannt v. November 48. G. S. A.
[31]) Br. an Ambrunn, 1848. Kalender 1934, S. 32.

der Mahnung ausweicht, ihn auszufüllen?“ [32]). Daher schienen Ludwig auch alle politischen Bestrebungen zum Scheitern geradezu verurteilt zu sein, denn den beiden Parteien fehle das „Medium, in welchem sie zusammenkämen“! Es gebe für sie keinen gemeinsamen Grund und Boden, auf dem eine Verständigung zu erreichen wäre; eine wirkliche Verständigungsmöglichkeit sei gar nicht einmal vorhanden! Ludwig vergleicht beide politischen Parteien mit Schiller und Goethe: „Der eine hat das Geschlecht im Auge, der andere den Einzelnen; der eine sieht den Weg nicht vor dem Ziele, der andere geht nach dem Ziele um des Weges willen; der eine verfährt als Idealphilosoph, der andere als Künstler“! [33]). Auch für dieses nationale Ziel der äußeren und inneren Einheit sah Ludwig das größte Hindernis in der weitgehenden Emanzipation der Menschen durch Kultur und Bildung. Natürlich wollte auch Ludwig nicht die „Zeit zurückschrauben“; aber wenn es sich um den Existenzkampf überhaupt handele, dann sei nicht die Hand des Klaviervirtuosen, dessen Finger einzeln emanzipiert sind, stärker, sondern die geschlossene Faust des Holzmachers, die sich als ein Glied fühlende Familie des Arbeiters [34]). Kultur und Bildung haben aber vom „natürlichen Bande“ entfernt, dafür muß also der Wille eintreten. „Wille“ gab es für Ludwig jedoch nur in Verbindung mit Leidenschaft, als Leidenschaft selbst (s. u.). Eine gemeinsame Leidenschaft ist „eine Art Rückfall aus der Emanzipation in die Gebundenheit, aus der Kultur in die Natur“, sie allein ist daher wirksam geeignet, ein Volk zusammenzuschmieden! Eine Leidenschaft galt es Ludwig daher zu wecken und zu leiten! Von hier aus ist es auch zu erklären, wie Ludwig eine unüberwindbare Abneigung z. B. gegen Schillers Dramengestalten hatte, gegen „die Menschen des kategorischen Imperativs, in denen keine Gewalt der Natur und der Leidenschaft aufkommen kann; die immer am Stabe der Pflichtgemäßheit sich aufrechterhalten müssen, die selbst gegen den Todfeind nur durch die Feder des Pflichtgefühls in Bewegung zu setzen sind“ [35]).

III. Otto Ludwigs Kritik und das Ziel seines Kampfes.

1. Das Ziel.

Otto Ludwig sah es als seine höchste Lebensaufgabe an, eine tragische Kunst zu suchen, „die unsere Nation nicht noch ungesunder macht, als sie schon ist, vielmehr, was sie als Kunst beitragen kann, beiträgt, ihr zu einer Gesundheit der Lebensanschauung zu verhelfen, aus der, was irgendeine Nation zu sein sich wünschen kann oder soll, allein organisch hervorwachsen kann“ [1]). Kunst ist ihm wie Religion, Moral, Wissenschaft nur eine Hilfsdisziplin zu dem letzten

[32]) Br. an Auerbach v. 23. 11. 1860. Kalender 1931, S. 29.
[33]) Br. an Ambrunn, 1848. Kalender 1934, S. 30.
[34]) Stern. Bd. VI, S. 5 ff.
[35]) Br. an Schaller v. 12. 7. 1856. G. S. A.
[1]) Br. an Schmidt v. 14. 9. 1858. Stern, Bd. VI, S. 408.

Ziele aller menschlichen Erziehung, der Lebenskunst und Lebensweisheit [2]). Gerade die Kunst hat für Ludwig eine höchste sittlich-erzieherische Aufgabe, und damit sie zu einer gesunden, männlich-heroischen Lebenshaltung führen könne, müsse ihre Grundlage die allerengste Verbindung mit dem wirklichen Leben sein. Die Kunst dürfe sich nicht vom Leben abwenden, sondern sie müsse so lebensnah wie möglich sein. Der wahre poetische Künstler, in welchem der Geist der Zeit zwangsläufig lebendig ist, dürfe sich keinesfalls absichtlich geistig isolieren; seine Aufgabe sei es vielmehr, sich den „geistigen Strömungen der Zeit", mit denen er „im innigsten Konnex und in lebendigster Wechselwirkung" steht, nicht machtlos auszuliefern, „sondern er muß sie wie ein weiser Pilot nützen, um das Ufer zu erreichen, das Ziel" [3]). Die Grundlagen einer besseren deutschen Zukunft zu schaffen, war Ludwigs Streben. Zwischen dem „Wesen der Tat — Energie" und dem „Wesen des Gedankens — schwebende Unendlichkeit" schied er sehr scharf und deutlich, und deshalb wurde der „Form- und Tatentrieb" des Menschen mit dem „gesunden Gemeinverstand" [4]) als das treibende Weltprinzip auch für Ludwigs dramatische Kunst oberstes Ziel der Darstellung. Um zum zweckmäßigen Handeln reif zu machen, sollte sein Drama zu einer klaren Erkenntnis der wirklichen Welt, ihrer Bedingungen und ihrer Gesetze führen.

Dieses Ziel ergab sich für Ludwig aus dem Bilde der deutschen Gegenwart und ihrer Dichtung; Ludwigs künstlerischer Lebenskampf ist nicht zu trennen von seiner Kritik der Zeit und ihrer Dichtkunst im besonderen.

2. Die Kritik der deutschen Gegenwart, Schillers, des modernen „Idealismus", der Trennung von Dichtung und Leben und der philosophischen Dichtung.

Ludwig übte an der deutschen Gegenwart seiner Tage eine sehr harte Kritik. Durch die tatsächliche Lebensfremdheit der Dichtung sei das Leben nur noch ärmer gemacht, und alles lebensfeindliche, berauschende Betäuben an schönen Ideen im „weiten Gefilde der blauen Möglichkeit" mit seinen Erbaussichten in die unendliche Konfusion" [5]) sei ein echt deutsches Hemmnis für eine wirkliche Politik. Der Gegensatz zwischen dem Realisten, der notwendig zum Charakterdrama, und dem Idealisten, der zu Ludwigs viel-bekämpftem „lyrischen Situationsdrama" neige, fand sich für Ludwig auch in der Politik darin bestätigt, daß der Realist politisch viel praktischer und erfolgreicher als der Idealist mit ästhetischen Idealen handele. Der Abstand, welcher England, das Land der Realisten, von dem Deutschland der Tage Ludwigs trennte, war in dieser Beziehung für Ludwig ein warnendes Zeichen zur Besinnung [6]). War Ludwig

---

[2]) Stern, Bd. VI, S. 20 — vgl. auch Br. an Schmidt v. 24. 1. 1854. Stern, Bd. VI, S. 381.

[3]) Br. an Ambrunnen, Oktober 1858. F. S. A. — Vgl. Stern, Bd. VI, S. 179 ff.

[4]) Br. an Ambrunn 1848, Kalender 1934, S. 30.

[5]) Br. an Schmidt v. 27. 2. 1862. Stern, Bd. VI, S. 451.

[6]) Stern, Bd. V, S. 207. Vgl. Stern, Bd. VI, S. 62.

schon „die lyrische Richtung der neueren deutschen Bildung" als das „Haupthindernis wahren politischen Lebens" [7]) erschienen, so konnte seiner Meinung nach auch die politische Lyrik eben nur noch zu der schon vorhandenen lyrischen Anschauung der Geschichte eine „lyrische Politik in die Nation" bringen. Ludwig fand, daß nun vollends „unser Interesse an der Politik meist ein philosophisch-lyrisch-rhetorisches" geworden war, daß Tatkraft, Männlichkeit, feste konkrete Ziele immer seltener wurden, stattdessen aber ästhetische Ideale alles überwucherten [8]). Mit sicherem Blick hatte er den Zug der Zeit zur „Nivellierung" erkannt, der ein tatkräftiges Handeln nicht mehr aufkommen ließ, sondern der den einzelnen, auch den Besseren in den Bann der Mittelmäßigkeit zwingt [9]). Eine überdurchschnittliche Handlungsweise machte dieser „demokratische" [10]) Zug unmöglich. Wie schnell hierbei jedes persönliche Verantwortungsbewußtsein verloren gehe, machte Ludwig die Tatsache deutlich, daß z. B. ein Handwerker in Fragen seines Berufes, seines Handwerkes Neuerungen gegenüber sich sehr überlegend vernünftig und wenig phantastisch verhält, wenn er selbst die Folgen zu tragen hat; handelt es sich jedoch um Neuerungen im Staate, macht ihn die Befreiung von direkter Verantwortung revolutionär, dann verdrängt seine Phantasie alle Vernunft [11]).

Die Klage, unsere politischen Zustände trügen die Schuld an dem Tiefstand unserer Dichtung, drehte Ludwig um mit der Forderung, daß die Dichtung eben alles tun müsse, was die politischen Zustände irgendwie bessern könnte [12]). Die Überzeugung, die Literatur könne nur ein Bild des nationalen Lebens sein [13]), fand Ludwig darin bestätigt, daß die deutsche Dichtung an der politischen Wirklichkeit seiner Zeit durchaus nicht unschuldig sei.

Ludwigs scharfe Kritik an Schiller, mit dem er sich neben Shakespeare sein ganzes Leben lang auseinandergesetzt hat, ist lange mißverstanden worden und hat deshalb viel dazu beigetragen, daß Ludwigs Suchen und Streben überhaupt weitgehend verkannt blieben. Ludwig war sich der undankbaren Lage, in welcher er sich befand, auch durchaus bewußt, als er sich nur immer mehr zur Ablehnung Schillers gezwungen sehen mußte; er wußte, daß dies ihn bei einer evtl. Herausgabe seiner Shakespeare-Studien am meisten Sorge machen mußte [14]). „Heilig gehaltene Idole blind zu vergöttern, ist ein Zeichen der Schwachheit; die Wahrheit zu suchen, auf die Gefahr hin, dieselben zerschlagen zu müssen, ist ein Zeichen der Kraft!" Das sagt Keim [15]) mit vollem Recht von Ludwigs Schillerkritik; die Wahrheit und Aufrichtigkeit, die

---

[7]) Stern, Bd. V, S. 57.
[8]) Ebd.
[9]) Stern, Bd. V, S. 452.
[10]) Br. an Ambrunn v. 26. 5. 1853. Kalender 1934, S. 34.
[11]) Stern, Bd. VI, S. 209.
[12]) Stern, Bd. V, S. 56.
[13]) Br. an Schmidt v. 27. 2. 1862. Stern, Bd. VI, S. 451.
[14]) Gespräche mit Lewinsky (dem Schauspieler u. Ludwigverehrer). Stern, Bd. VI, S. 324 f.
[15]) F. Keim, Das Kunstideal u. die Schillerkritik Otto Ludwigs. St. Pöltener Progr. 1886, S. 27.

Ludwig auszeichnet, hat ihn auch hier geleitet, und diese Kritik als aus unlauteren Motiven entsprungen zu bezeichnen, hieße nur „einer tatsächlichen Klärung mit Absicht aus dem Wege gehen“ [16]). Ludwig glaubt sich in der Sachlichkeit und Notwendigkeit seiner Kritik auf keinen anderen als auf Schiller selbst berufen zu dürfen, auf die „große Gesinnung Schillers selbst“ [17]).

Über Schillers Dichtergröße war sich Ludwig sehr wohl im klaren; seine große nationale Bedeutung erkannte er ihm ausdrücklich zu, wenn er ihm an der deutschen Freiheitsbewegung einen großen Anteil zusprach [18]). Und er betonte an Schiller das Positive nicht etwa deswegen, um seine sonst harte Ablehnung abzuschwächen; diese Beleidigung träfe Ludwig unverdient. Aber es ging Ludwig ja eben nicht um den Dichter Schiller als solchen, sondern einzig und allein um den Dramatiker. Ob Schillers Drama einen Maßstab abgeben, oder ob es gar vorbildlich sein konnte für das von Ludwig als für die deutsche Zukunft allein möglich, ja erforderlich erkannte Drama nach seinem großen Vorbilde Shakespeare oder nicht, darum ging es ihm hier. Die Unbedingtheit und alleinige Gültigkeit seines Dramas beanspruchte er allerdings mit unerbittlicher Deutlichkeit. Wie im folgenden noch auszuführen sein wird, ergibt sich aber aus den Studien ein Bild von Ludwigs Drama, welches den unüberbrückbaren Wesensunterschied gegenüber dem Schillerschen klar genug werden läßt und es damit unmöglich macht, Ludwig die Berechtigung zu seiner Kritik abzusprechen. Von seinem Standpunkte aus gab es keinen andern Weg, er mußte Schiller grundsätzlich ablehnen und bekämpfen. Ja diese entschiedene Ablehnung Schillers mußte für ihn zu einer Notwendigkeit werden, zu der ihn die Konsequenz seines Kampfes, die gewissenhafte Verantwortung vor der eigenen Aufgabe immer wieder von neuem trieb [19]). Ludwig selbst konnte dazu nur sagen: „Ich habe jederzeit mein Persönliches unbedingt demjenigen nachgesetzt, was ich für die Pflicht eines Schriftstellers gegen seine Nation und Zeit nach gewissenhafter Überlegung zu erklären mich überzeugt fand“ [20]). Für Ludwig stand das Drama über allem, aber „unsere großen Dichter hatten sich eine andere Aufgabe gestellt als die dramatische, das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müssen“ [21]). Von hier aus geht Ludwigs Kritik aus; sie trifft für Goethe nur in einem erheblich kleineren Maße zu, denn mit ihm verband Ludwig manches Verwandte, und ihn schätzte er sehr.

Geben für Ludwigs Schillerkritik einmal nur die grundlegenden Wesenszüge seines deutschen Dramas den Maßstab ab, so kommt zum anderen noch hinzu, daß sich Ludwigs Kampf vor allem gegen den leeren und hohlen „Idealismus“ seiner Tage richtete, für welchen er allerdings in

---

[16]) H. Kühnlein, Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller, eine dramaturg. Kritik. Münnerstadt 1900, S. 16.
[17]) Br. an Ambrunn v. 13. 10. 1859. G. S. A.
[18]) Gespräche mit Lewinsky. Stern, Bd. VI, S. 309.
[19]) Keim, a. a. O., S. 18, 22 u. a.
[20]) Br. an Ambrunn v. 13. 10. 1859. G. S. A.
[21]) Stern, Bd. V, S. 52.

hohem Maße Schiller verantwortlich machen zu müssen glaubte, denn in ihm sah er hierfür nur zu oft den ungewollten Urheber. Diesen „Idealismus" im Drama der „Schiller-Nachtreter" mußte Ludwig mit Recht als eine große Gefahr für die Jugend bezeichnen, denn er hatte allen Boden unter den Füßen verloren und war ein schöner Schein geworden [23]). Die „idealistischen" Rollen waren für Ludwig „unbedingte Ideale, von den Bedingungen der Wirklichkeit losgelöste Gedankenwesen" geworden; nicht um die Ideale unserer Klassik in ihrer Zeit ging es ihm, sondern gegen die zu seiner Zeit tatsächlich gewordene Trennung der Ideale von aller Wirklichkeit [24]). Ludwig hatte als „Epigone", als Erbe der Klassiker schon genug Abstand gefunden, um erkennen zu können, daß die Ideale seiner Zeit, „realistische Ideale", schon so weit vorgebildet waren, daß sie nur noch der dichterischen Gestaltung bedurften, daß er selbst nicht mehr im Regieren des Alten stecken zu bleiben brauchte, sondern schon neue schaffen konnte [25]).

Wie die Ideale so war für Ludwig überhaupt die ganze Welt der Dichtung der Wirklichkeit fremd und feindlich geworden. Wie diese Trennung und Loslösung der Welt der Poesie von der Wirklichkeit, die für Ludwig eine bereits vollzogene, feststehende Tatsache war, eine immer stärkere Versündigung der Dichtung an der Lebenswirklichkeit zur Folge hatte, zeigten Ludwig die Beispiele der modernen Tragödie seiner Tage. Da war nichts mehr von der Sittlichkeit alles Weltgeschehens zu sehen, da wurden Ausnahmen zur Regel erhoben und die „Wirklichkeit als ein endloser Herodischer Kindesmord des Schicksals an dem Schönen" betrachtet, die Schattenseiten des Lebens „durch den Kontrast des absoluten Ideals" noch vertieft. Der Dichter war nicht objektiver Richter, sondern Anwalt der unterliegenden Partei. Von „Schuld" war da nicht zu reden, denn die Situation, die Zeit etc. drängten und zwangen den Menschen zu seiner Tat. Der zufällige Untergang des Helden wurde damit das allgemeine „Los des Schönen auf der Erde", und der Dichter und das Publikum rächten „das Schöne an dem rohen Schicksal, das Ideal an der schlechten Wirklichkeit", und der Dichter stellte damit fortgesetzte „Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen" dar [26]). Das nannte Ludwig die Geschichte veridealisieren und versentimentalisieren, aber nicht wirkliches Weltgeschehen objektiv darstellen. In diesem Sinne fand Ludwig auch in der Schillerschen Tragödie einzelne veräußerlichte Schicksalsfälle aus dem Menschenleben dargestellt, die nach seiner Meinung das Leben überhaupt nach diesem Beispiel betrachten lehren mußten. Die Abkehr von einem solchen unsittlichen Weltlauf war die Folge, und während Shakespeare für Ludwig das Leben poetisch bewältigt, sieht er in Schiller eine Flucht aus dem Leben, indem dieser sich philosophisch über dasselbe erhebt [27]).

Für Ludwig beanspruchte dieses abgesonderte Reich der Dichtung auch seinen besonderen Maßstab. Ludwig jedoch kannte für die Dichtung wie für

---

[23]) Br. an Ambrunn, April 1847. Vogtherr, S. 218 ff.
[24]) Br. an Schaller v. 12. 7. 1856. G. S. A.
[25]) Stern, Bd. VI, S. 16.
[26]) Stern, Bd. V, S. 54 f.
[27]) Ebd., S. 253, vgl. Stern, Bd. V, S. 243, 260 f., 301 u. a. m.

jede Kunst nur einen Maßstab, nach welchem die Kunst geschaffen würde und auch betrachtet werden müsse, nämlich den der Ganzheit und Geschlossenheit menschlichen Wesens, in der Einheit von Verstand, Gefühl und Phantasie, denn nur so hielt es Ludwig für möglich, den Menschen in seinem tieferen Wesen zu erfassen und zu beeindrucken. Allen Versuchen, die dramatische Kunst etwa als ästhetisierender Philosoph zu betrachten, wandte sich Ludwig entschlossen entgegen. Er benutzte jede Gelegenheit in seinen Studien zu betonen, wie lebensnotwendig für eine wahre Kunst die Abwehr philosophischer Schulsysteme sei. Wo in einem Künstler die Philosophie das Übergewicht erlange, da sah Ludwig die innere Harmonie seines menschlichen Wesens zerstört und die Einheit mit aller Natur überhaupt aufgelöst. Die Philosophie zwinge nämlich, „weniger mit dem natürlichen Auge als durch das Glas der Abstraktion" zu sehen; sie lasse bei der Betrachtung eines Kunstwerkes von dem, was „der Dichter den Sinnen zeigt, und was er unmittelbar zum Gefühl spricht" [28]), das wesentlich Poetische verlorengehen, weil sie es erst in Gedanken des Geistes übersetzen müsse. Der Philosoph suche immer nach geistigem Gehalt, aber der Poet habe es nicht mit Gedankenkombinationen, sondern mit Anschauungen zu tun. Darum war für Ludwig „je höher philosophisch, desto geringer poetisch" [29]). Die Philosophie hatte sich nach Ludwigs Ansicht in der Kunst eine Herrschaft angemaßt, die es einer wirklichkeits- d. h. naturnahen Kunst wegen zurückzudrängen galt in das ihr zukommende Maß. Daß man ein Kunstwerk auch als Philosoph betrachten könne, hat Ludwig nie abgelehnt [30]).

Auch für die entscheidende Bedeutung philosophischer Maßstäbe in der dramatischen Dichtung seiner Zeit glaubte Ludwig Schiller verantwortlich machen zu müssen: die Krönung seiner Dichtung durch seine Philosophie hatte die Möglichkeit geschaffen, daß mit der „Knospe unserer neuesten Literaturblüte der Wurm entstand und mit der Blume zunahm, die nun durch seine Schuld blätterlos dasteht" [31]).

So habe die Philosophie alles Sinnliche im Drama — und für Ludwig war das sinnliche Moment in der Darstellung so sehr entscheidend! — zurückgedrängt, ja anrüchig gemacht; sie habe die Existenz eines Lesedramas erst ermöglicht, das seinen Zweck schon erfüllte, wenn es gelesen werden konnte [32]), und sie habe dadurch die menschlichen Anschauungsorgane systematisch verdorben. Das Übergewicht der Reflexionen (z. B. über Recht oder Unrecht) im philosophischen Drama verwirrte für Ludwig das moralische Gefühl, denn das Stärkere, woran der Held in der Tragödie zugrunde gehe, siege nicht in erster Linie, weil es mehr Recht habe, sondern deswegen, weil es stärker sei, weil es die Macht habe. Hierdurch wie auch durch die Form der drei Einheiten, die das philosophisch-ästhetische Drama zu einem Situationsdrama gemacht hätten, erhalte der Verstand über Gefühl und Phantasie ein verderbliches Übergewicht,

[28]) Stern, Bd. V, S. 36 f.
[29]) Stern, Bd. V, S. 439.
[30]) Stern, Bd. V, S. 40 ff.
[31]) Stern, Bd. V, S. 39.
[32]) Ebd., S. 496 f., 507 f.

und die Poesie habe damit aufgehört [33]). Dagegen sollte Ludwigs Drama grell und eindringlich wirken, als Drama der menschlichen Leidenschaft konnte es sonst seine Aufgabe als „Warnungsbild" nicht erfüllen; Ursache und Wirkung sollten absichtlich nicht „ästhetisch proportioniert" sein, denn „ästhetische Befriedigung" zu geben, konnte dem Zwecke seines Dramas nur schaden [34]).

3. Ludwigs Kampf.

Dieser Trennung der Poesie von der wirklichen Welt galt Ludwigs Kampf. Die Dichtung hatte dadurch, daß sie sich ihr eigenes Reich geschaffen hatte, für welche die Gesetze dieser Welt keine Geltung haben sollten, eine „unnatürliche Scheidung" vollzogen, dem Menschen seine Ganzheit und Geschlossenheit genommen, ihn zerrissen [35]). Diese Flucht aus dem Leben in eine untergeordnete Provinz aus dem Leben, in das Idyllische der Welt der Poesie, mußte von einem handelnden und kämpfenden Leben weiter fortführen, den Blick für das harte Leben mehr und mehr ins Sentimentale und Idyllische ablenken [36]). Damit hatte die Dichtkunst verfeinert und geschwächt, den Menschen lebensunfähig gemacht, indem sie ihm Mut und Kraft zum Handeln genommen hatte. Daher im Leben wie in der Dichtung Sentimentalität, Frömmelei und Süßlichkeit [37]), die „glänzende Krankheit des Wertherismus" [38]), der „Weltschmerz, . . . dieses kleinliche Spielen mit dem kleinen Jammer kleiner Menschen, daß die große Welt nicht klein ist, wie sie" [39]). Dadurch war unserer Bildung der „weibliche Charakter" [40]) aufgeprägt. Dem wollte Ludwig sein „männliches Prinzip" entgegenstellen [41]). Entsprechend seiner ganzen Persönlichkeit nannte er dieses Ziel ein „imposantes Phlegma" [42]), denn für Ludwig war, wie er selbst in seiner „Pfarrrose" [43]) sagt, nicht der Schein das Entscheidende, sondern das wirkliche Sein, kein lautes Heldentum, sondern nur stille, wahre Kraft und Stärke [44]). Das war Ludwigs „Shakespearesche Gesundheit, die Männlichkeit, die sich weder im Traume, noch im Rausche gefällt, und die mit keiner Art Sehnsucht und Schmachterei kokettiert, ich möchte sagen, das Phlegma der Tatkraft. Eine ganze Literatur von diesem Geiste getragen müßte eine Nation

---

[33]) Br. an Schmidt v. 14. 9. 1858, Stern, Bd. VI, S. 413, Br. an Schmidt v. 27. 3. 1860, Stern, Bd. VI, S. 423.

[34]) Br. an Schmidt v. 3. 7. 1857, Stern, Bd. VI, S. 395.

[35]) Br. an Schaller v. 12. 7. 1856. G. S. A.

[36]) Br. an Auerbach o. J. (1860), Kalender 1931, S. 32 f.; vgl. Stern, Bd. VI, S. 16 f.

[37]) Br. an Ambrunn v. 17. 4. 1853. Kalender 1934, S. 34.

[38]) Br. an Schaller v. 2. 3. 1840, Vogtherr, S. 18. Vgl. Br. an Wetzstein (Konzept) 1843. Vogtherr, S. 76.

[39]) Br. an Auerbach o. J. (1860) Kalender 1931, S 32 f.

[40]) Br. an Schaller v. 12. 7. 1856. G. S. A.

[41]) Br. an Ambrunn v. 25. 12. 1851. Kalender 1934, S. 33.

[42]) Stern, Bd. V, S. 453.

[43]) Br. an Schaller v. 1. 1. 1848, G. S. A. Vgl. Stern, Bd. V, S. 70.

[44]) Walzel hat diesen Sein-Schein-Gegensatz als gedanklichen Hintergrund für Ludwigs Dichtungen überhaupt herausfinden wollen. O. Walzel. Otto Ludwig. In: Internat. Monatsschr. V Nr. 25, S. 791 ff. u. Nr. 26, S. 803 ff.

von Männern erziehen“ [45]). Ludwigs Bevorzugung des spartanischen Bildungsideales gegenüber dem „athenienſiſchen schönen Schein“ wäre ebenfalls hier zu nennen [46]). „Wir sind nicht auf der Welt zu genießen, sondern zu handeln, zu kämpfen, und darin soll eine wahre Kunst uns unterstützen, sie soll uns das Leben erfassen und beherrschen lehren, nicht vor ihm in die Ruhe retten!“ [47]). Ein Ausruhen vom Leben selbst kann, ja darf die Kunst deshalb für Ludwig nie und nimmer bedeuten! [48]). Das wäre sogar ihr sicherer Tod, denn diesen Gegensatz zwischen einem ernsten Leben und einer heiteren Kunst konnte Ludwig eben in keiner Weise anerkennen, und ihn energisch und erfolgreich zu bekämpfen, sah er mit Recht als entscheidend und ausschlaggebend für eine echte Kunst an [49]).

Für Ludwig war die Weltwirklichkeit erst durch die künstliche Kluft, welche die Dichtung zwischen sich und der Welt gelassen hatte, so arm und poesielos geworden, wie sie nun dargestellt wurde. In seiner Forderung nach Realismus wollte Ludwig nichts anderes als die Welt für die Dichtung zurückgewinnen, und daß die Welt so viel Poesie, so großen Reichtum für dichterische Gestaltung habe, betonte Ludwig sein Leben lang [50]). Hier sah er die große Aufgabe und Verantwortung für den Dichter, denn er kann in allerhöchstem Maße dazu beitragen, den Menschen mit dem Leben auszusöhnen und ihn dem Leben zuzuführen [51]). Darum soll der Künstler nur Weltgeschehen darstellen, in welchem die unbedingte Sittlichkeit und Gerechtigkeit der göttlichen Weltordnung sich deutlich widerspiegelt, um dadurch den Menschen zur mutigen und freudigen Bejahung seines irdischen Daseins zu bringen. In der großen Aufgabe der Dichtkunst für die Erziehung und Bildung des Menschen zu wahrem Menschentum fühlte Ludwig schon 1837 seine Berufung [52]). Die Kunst sollte dem Menschen zu seinem wahren, naturhaften Wesen zurückhelfen, ihn nicht noch immer mehr auseinanderreißen; diese „Gesundheit“ war für Ludwig der oberste Grundsatz jeder Kunst. In der Kultur und Bildung seiner Zeit erkannte Ludwig das Ungesunde schon sehr früh; „während das Äußere des Kulturmenschen immer näher und fast in eins zusammenfällt, desto weiter geht das Innere aus-

---

[45]) Br. an Auerbach v. 25. 11. 1860. Kalender 1931, S. 31.

[46]) Stern, Bd. V, S. 261 f.

[47]) Br. an Auerbach (1860), Kalender 1931, S. 32 f.

[48]) Es ist deswegen durchaus nicht so, daß der Sinn einer Kunst für Ludwig der sei, den Menschen „vom Leben selbst ausruhen“ zu lassen, wie Schmidt (— Oberlößnitz) das behauptet. („Die Dresdener Hofbühnen und Otto Ludwig“, Kalender 1937, S. 41.) Man vergleiche hierzu allein obigen Brief an Auerbach und Stern, Bd. V, S. 59!

[49]) Ein Beweis dafür, daß Luwigs Verkehr mit dem Juden Auerbach im tiefsten Sinne sicherlich nicht förderlich gewesen ist, liegt darin: in einem Gespräch mit jenem hatte Ludwig sich verleiten lassen, die Wahrheit des Satzes „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ zuzugeben. Aber sofort am folgenden Tage noch wurde sich Ludwig klar, daß er damit sich u. seine Kunst der tiefsten Lebenswurzeln berauben würde, u. er widerrief augenblicklich seine „große Inkonsequenz“ u. verteidigte sich sehr ausführlich (1860). Kalender 1931, S. 32 f.

[50]) Stern, Bd. VI, S. 192 ff.

[51]) Vgl. N. Fey, Otto Ludwig als nationaler Führer, Kalender 1931, S. 7 ff.

[52]) Stern, Bd. I (Biogr.) S. 69.

einander“ [53]). Diese innere Entzweiung des Menschen sah Ludwig darin, daß die Harmonie zwischen Verstand und Gemüt, zwischen Kopf und Herz zu Ungunsten der Ganzheit und Natürlichkeit des menschlichen Wesens gestört, und daß die Bildung eine zu überwiegend geistige und verstandesmäßige geworden sei. Wie ausschlaggebend für Ludwig es war, daß das Drama nicht den Verstand, sondern alle Kräfte des Menschen in gleicher Weise beschäftigte, wird unten noch ausführlich dargelegt werden.

Die Sorge um die Erziehung seiner Kinder kann in diesem Zusammenhang als ein kleines, aber um so bezeichnenderes Beispiel erwähnt werden. Schon früh war er bedacht, nicht nur die körperliche Gesundheit, sondern die Harmonie und Ganzheit ihres Wesens überhaupt zu gewährleisten. Frühreife erschien ihm gar nicht erstrebenswert, „weil die frühe geistige Entwicklung den Gesamtorganismus aus der Harmonie bringt, deren Wirkung die Gesundheit“ [54]). Die einseitige, allein überwiegende geistige Schulbildung liebte er nicht, sie erschien ihm ungesund. Dagegen pries er „die Zeiten der schwachen Schreibhefte und der starken Waden“ glücklich, „während man jetzt, was man hinter dem Schienbein tragen sollte, im Kopfe tragen muß“ [55]). Gegen die „Masse ihrer Schulstunden“ wehrte er sich energisch, und er war froh, daß die Jungens sich zum Ausgleich „jeden Tag durch die ihnen aufpassenden Gassenjungen mit der Gewalt ihrer Fäuste durchschlagen“ mußten [56]).

Die Untersuchungen zu Ludwigs Drama werden noch im einzelnen ergänzen und näher ausführen, worin Ludwig im besonderen das Wesen der dramatischen Kunst sah.

IV. Das deutsche Volksdrama in der Theorie Otto Ludwigs.

Otto Ludwigs Studien, die dramatischen wie die epischen, nehmen in seinem Schaffen eine außerordentlich bedeutende Stellung ein. Nicht nur deswegen, weil sie von einem unermüdlichen Suchen und Kämpfen zeugen, das die 20 Jahre von Ludwigs Bekanntschaft mit Devrient an bis zu seinem Tode restlos ausgefüllt hat, nicht nur deswegen, weil sie von Ludwigs letztem Lebensjahrzehnt neben den Fragmenten überhaupt das einzige Zeugnis seines Schaffens bilden, sondern ihre größte Bedeutung liegt darin, daß sie mit Ludwigs wenigen fertigen Dichtungen und seinem ganzen Lebenswerk in einem so engen Zusammenhang stehen, daß man ohne ihre Kenntnis das tiefere Wollen und Schaffen Otto Ludwigs nicht zu verstehen vermag. Gerade bei einem Dichter wie Otto Ludwig, bei dem eine Trennung von Leben und Werk, von Kunst und Persönlichkeit unmöglich ist, bei welchem vielmehr deren innige Verbindung von größter Bedeutung ist, muß eine Kenntnis seiner Studien und

[53]) Br. an Schaller v. 1. 1. 1848. G. S. A.
[54]) Br. an Ambrunn v. 30. 4. 1855. G. S. A.
[55]) Bd. an Ambrunn v. 4. 6. 1859. G. S. A.
[56]) Br. an Ambrunn v. 14. 4. 1861. G. S. A. Vgl. Stern, Bd. I (Biogr.) S. 370 ff.

auch seiner Briefe besonders aufschlußreich sein. Ludwig hatte zwar zeitweise die Absicht, die Studien zu veröffentlichen; bis auf den angefangenen Versuch bei Stern[1]) ist jedoch daraus nichts geworden. Als persönliche Niederschriften, die gelegentlich bei der Lektüre gemacht wurden, haben sie deswegen ganz besonderen Wert. Heydrich, der Freund und Verehrer Ludwigs, kannte ihren Wert; seine Veröffentlichungen („Nachlaßschriften Otto Ludwigs" 1871—74) beschränken sich aber im wesentlichen auf Fragmente. Erst Stern veröffentlichte 1891 in Bd. V und VI seiner Ludwig-Ausgabe einen größeren Teil der Studien, der auch heute noch als einzige Grundlage für die Kenntnis dieser Studien dienen muß.

Sowohl Keim wie Kühnlein und Sevenig (s. o.) stellen Ludwig damit unbedenklich in eine Reihe mit Lessing. Mit diesem verbindet Ludwig ja auch nicht nur die Verehrung Shakespeares, sondern damit gleichzeitig das rastlose Suchen nach dem rein deutschen Drama, das von allem fremden Einfluß gesäubert ist. Ludwig schätzte Lessing in hohem Maße; aus seinen Besprechungen und Kritiken geht das immer wieder hervor.

Im folgenden soll versucht werden, aus den Studien Ludwigs und z. T. auch aus seinen Briefen die wesentlichen Grundzüge herauszuschälen, die seiner Meinung nach allein ein deutsches Drama kennzeichnen dürfen. Dabei ergibt sich ein durchaus einheitliches Bild; ein Gegensatz etwa zwischen Volksdrama und großer idealer Historie ist nicht dabei festzustellen. Sowohl der „Erbförster" wie die „Makkabäer" entsprechen diesem Bilde im wesentlichen, und der „Tiberius Gracchus" der letzten Lebensjahre Ludwigs fällt ebenfalls vollkommen damit zusammen[2]). Es ist das Drama des ganzen deutschen Volkes, für alle Stände und Bildungsstufen, das sich durch eine gesunde und harte Lebensauffassung auszeichnet.

1. Die Grundzüge: das deutsche, volkstümliche, realistische Bühnendrama.

Um zu dem echt deutschen Drama gelangen zu können, kämpft Ludwig zunächst gegen allen fremden Einfluß, welcher dem deutschen Wesen zuwider ist. Daß dieser überhaupt so stark werden konnte, führt er darauf zurück, daß die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts „weder unserer Zeit noch unserem Volkscharakter die notwendigen Bedingungen" zutraute, Poesie „urwüchsig aus uns selbst zu entwickeln"[3]). An die griechische Tragödie wandte man sich besonders, aber man sah nicht die wesensmäßigen Unterschiede zwischen dem alten griechischen Drama mit Kothurn und Maske, dem Drama von Heroen, und dem modernen deutschen Drama, dessen Sinn für Ludwig nur in Menschendarstellung bestehen kann. Diese Versuche, das griechische Drama so weitgehend nachzuahmen, sind ihm nur ein Beweis dafür, daß man gerade das griechische Drama

[1]) Bd. V, S. 35 ff.
[2]) F. Richter im Kalender 1935, S. 54.
[3]) Stern, Bd. V, S. 40.

damit sehr wesentlich verkannte [4]). Neben Calderon bekämpft Ludwig in seinen ausführlichen Kritiken Lessings und Schillers den unheilvollen Einfluß des klassischen französischen Dramas der drei Einheiten, das er auch nur als ein „mechanisches" Drama bezeichnen kann [5]).

Dagegen ruft Ludwig auf zur Besinnung auf das Drama, „welches unser sei, wie das griechische für die Griechen war", aus den Bedingungen entwickelt, wie sie „in der Natur der Gattung, unserer Zeit und unserer Volkstümlichkeit gegeben" sind, welches „aus dem Großen und Ganzen unseres wirklichen Lebens organisch hervorgegangen ist" [6]). Ein wahres und echtes Drama kann für Ludwig überhaupt nur „organisch" sein, d. h. in seiner individuellen Art wesensbedingt, wie ein „Baum, eine Pflanze aus ihrem eigenen Grunde entstanden und entwickelt" [7]). Das bedeutet also die unbedingte Ablehnung von wesensmäßig Fremdem, welches, auf die äußere Form angewandt, z. B. die klassische französische Tragödie der drei Einheiten und fünf Akte ist, denn nicht die Form darf den Wesensinhalt in Fesseln zwingen, sondern sie hat sich nach dem Wesen des Dramas, der Darstellung der Welt, des menschlichen Schicksals zu richten. Anders liegt es mit Ludwigs starker Anlehnung an Shakespeare, mit dem er sich wesensverwandt fühlt, und in dessen heroischer Lebensauffassung und streng sittlicher Auffassung des Schicksals er durchaus Züge zu erkennen glaubt, die auch dem deutschen Wesen entsprechen.

Grundlegend für das deutsche Volksdrama erscheint Ludwig die Forderung, daß der Zuschauer alles, was er auf der Bühne vorgehen sieht, nach dem Urteil seines gesunden Menschenverstandes, den er im wirklichen Leben selbst gebraucht, betrachten kann. Gut und böse, schön oder häßlich, recht oder unrecht, alles muß hier wie dort den gleichen Namen haben. Ein eigener Maßstab, etwa ein ästhetischer oder ein philosophischer, wäre der Tod einer wahren Volksdichtung. Gerade wenn das Drama mitten im Leben drin steht, aber auch nur dann kann es einmal eine Stelle im Volksleben einnehmen, wie das der Griechen, bei denen die Aufführung eines Dramas im Theater als ein religiöses Volksfest uns zum hohen Vorbild dienen muß. „Das Drama muß herniedersteigen zu den gemeinen Bedürfnissen der Menge" [8]). „Ächte Popularität" ist nur so möglich, und diese ist der tiefere Sinn von Ludwigs Realismus, weil sie für das deutsche Volksdrama unerläßlich ist [9]).

Zunächst muß das Drama einmal unterhalten, und zwar alle, wie es auch „allen etwas zu bringen" hat, allen Altersstufen, allen Geschlechtern, allen Bildungsstufen. Selbstverständlich ist für Ludwig, daß diese Forderung nicht dem gleichkommt, „der Kunst etwas zu vergeben", vielmehr soll sie nur um so mehr verpflichten, „nach der höchsten Wirkung aller Kunst zu ringen" [10]).

---

[4]) Stern, Bd. V, S. 41, 504 ff.
[5]) Ebd., S. 465.
[6]) Ebd., S. 42 f.
[7]) Ebd., S. 465.
[8]) Stern, Bd. V, S. 59 u. 171. Vgl. Br. an Schmidt v. 14. 9. 1858; Stern, Bd. VI, S. 410 ff.
[9]) Br. an Schmidt v. 24. 1. 1854; Stern, Bd. VI, S. 382.
[10]) Stern, Bd. V, S. 60.

Wenn sich das Drama an alle Menschenschichten und -gruppen wenden soll, so ist damit gleichzeitig auch das hohe Erziehungsziel am einzelnen Menschen mitbestimmt. Nicht an ein Einzelvermögen im Menschen darf es sich wenden, sondern es gilt, „fortwährend die Gesamtheit der menschlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel" zu versetzen und dadurch im einzelnen Zuschauer „wenigstens für die kurze Zeit der vollen Kraft seines Zaubers die ursprüngliche Ganzheit des Menschen" wiederherzustellen, um die ihn das Leben, welches einzelne Wesenszüge stark, andere kaum ausbildet, gebracht hat[11]). Darum muß jede dramatische Gestalt als „Totalität" vor uns stehen, jedes Handeln aus der Totalität der poetischen Person hervorgehen und wiederum auf die Totalität einer anderen wirken[12]). Es kommt Ludwig in höchstem Maße darauf an, alle menschlichen Einzelkräfte in gleicher Weise zu erfassen, keine zu vernachlässigen, aber auch keine in ungesunder Weise zu bevorzugen. Jedoch nimmt die Phantasie, die ja die dichterische Wirklichkeit erst schafft[13]), eine vermittelnde Stellung ein; an sie hat sich der Dichter vornehmlich zu wenden, durch sie erst an alle übrigen. Weder darf der Verstand in erster Linie beschäftigt werden, dann können nämlich Phantasie und Empfindung nicht aufkommen, noch das Gefühl, denn dann bindet zu große sinnliche Wahrheit die Phantasie[14]). „Die Natur der Phantasie ist das Zusammenfassen des Zusammengehörigen"[15]), sie ist daher die geeignete Vermittlerin zu den übrigen Vermögen. Von hier aus ist auch die Bedeutung zu verstehen, die Ludwig dem Schauspieler zuerkennt. Der Dichter kann im Texte nur „gedankenhaft" sein, „gleichsam eine Vergeistigung des stofflichen Inhaltes" geben; dann muß der Schauspieler für den Geist einen Körper und eine Seele schaffen, der dichterischen Gestalt Blut und Leben geben[16]).

„Drama ist sinnliche Gegenwart", sagt Ludwig, d. h. nur sinnlich Darstellbares ist dramatisch, auch die sittliche Idee muß sinnlich dargestellt werden[17]). Ludwig versteht „Idee" nicht „im transzendentalen oder überhaupt spekulativen Sinne", sondern als „Naturidee, keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, d. h. innerhalb der Anschauung"[18]). Es ist eben die Idee einer Leidenschaft, die Ludwig darstellen will, einer Leidenschaft, die ihr Träger zu stark anwachsen läßt, so daß sie ihn ins Verderben führt. Der Zusammenhang von Schuld und Strafe ist diese Idee, der „ideale Nexus".

Gegenstand der objektiven Darstellung ist der gemeine Weltlauf, der in typischen, d. h. gesetzmäßigen Menschenschicksalen sichtbar wird. Nicht irgendwelche beliebigen, individuellen Lebensschicksale interessieren den Dramatiker, sondern nur solche, die naturnotwendig der Idee einer bestimmten Leidenschaft unterworfen sind, weshalb Ludwig ein solches Drama auch „Naturge-

---

[11]) Stern, Bd. V, S. 60 f.
[12]) Stern, Bd. V, S. 458.
[13]) Stern, Bd. V, S. 272 u. 338.
[14]) Stern, Bd. V, S. 436.
[15]) Stern, Bd. V, S. 464; vgl. Stern, Bd. VI, S. 179 ff.
[16]) Stern, Bd. V, S. 512.
[17]) Stern, Bd. V, S. 528.
[18]) Stern, Bd. V, S. 437.

schichte einer Leidenschaft" nennt [19]). Leidenschaften als letzte Triebfedern menschlichen Handelns will Ludwig aufdecken, ihnen spürt er nach bis in die letzten und dunkelsten, dämonischen Tiefen des Charakters. Die Tragödie wird damit „ein Kampf elementarer Mächte, ein Kampf zwischen den Grundbedingungen der menschlichen Natur" [20]). Der eigentliche Schauplatz ist hierbei in die letzten Seelengründe des Menschen gelegt, in das „Innere, die Region von Leidenschaft und Gewissen des oder der Helden, wo nur die inneren Kräfte spielen nach dem Gesetze der Kausalität der vernünftigen und sinnlichen Natur des Menschen" [21]). Das macht das Drama zur „Offenbarung der ewigen Wahrheit des menschlichen Seins"! [22]). Nachdem der Dramatiker sich in das Innerste des Charakters vertieft hat, macht er dies in anschaulicher Handlung nach außen hin deutlich.

Durch eine solche Darstellung des Weltlaufs, der Naturleidenschaft, welche das Menschenschicksal bestimmt, soll das Drama den Weltlauf und den Menschen in seinen letzten Triebkräften richtig kenntlich machen und dadurch zur Selbstkenntnis des Menschen verhelfen. Aber dazu müssen dann auch die dargestellten Menschen vollkommen lebenswahr und echt wirken, muß der Dialog wirkliches Gespräch sein. Diese bis zur letzten Konsequenz erhobene Forderung bildet für Ludwig das Kriterium, wonach ihn Shakespeare begeistert, wonach er aber auch z. B. Schiller ebensosehr ablehnt. Schillers Charaktere erscheinen ihm in fast allen Fällen durchaus inkonsequent durchgeführt, jedenfalls was ihre typische lebenswahre Charakteristik angeht, und noch weniger kann Ludwig es ertragen, daß Schiller seinen Charakteren sein eigenes Pathos, seine leidenschaftliche Begeisterung geliehen hat, oder daß er einen einzelnen Menschen zum Träger von mehreren, nach Ludwigs Meinung sich widersprechenden Ideen gemacht hat. So tadelt Ludwig u. a. ausdrücklich Melchthals Worte über das Augenlicht oder Posas Freiheitsworte an ihrer Stelle im Drama als unmöglich [23]). Allerdings muß auch für Ludwig der Mensch im Drama schön sein, er muß gewinnen, imponieren. Schönheit kann für ihn aber nur die unbedingte Wahrheit sein; alle Schönheit muß den Sinnen gefallen, ebensosehr aber auch den Verstand überzeugen. Eine Gestalt im Drama ist demnach aber nur dann wahr, wenn jeder einzelne Zug an ihr vollkommen der Wirklichkeit entspricht, wahr ist im strengsten Sinne. Wenn eine Gestalt unwahr ist, so kann sie nach Ludwigs Meinung eben auch nicht überzeugen, auf Zuschauer und Leser nicht einwirken. Bei Schiller sind für Ludwig die Menschen zu einem großen Teile nicht lebensecht; sie handeln in verschiedenen Fällen so, daß sich ihr Handeln widerspricht, wie z. B. Wallenstein, Max, Thekla, Maria Stuart u. a. m. Trotzdem begeistert Schiller für diese in hohem Maße, und darin sieht Ludwig die Gefahr, denn damit begeistert Schiller seiner Meinung nach für etwas Unwahres, was es nicht gibt; er fälscht die Welt. Wofür er begeistert, das

[19]) Stern, Bd. V, S. 183.
[20]) Stern, Bd. V, S. 173 ff.
[21]) Stern, Bd. V, S. 264.
[22]) Stern, Bd. V, S. 366.
[23]) Gespr. mit Lewinsky. Stern, Bd. VI, S. 297.

sind sittliche Ideale, welche Ludwig in diesem Maße ablehnt, weil es sie nicht gibt (in Ludwigs typischem Weltlauf!). Wahrheit der Gestalt ist also grundlegende Vorbedingung; schön wird sie dann schon allein durch ihre möglichst vollkommene Wahrheit und Echtheit, im besonderen durch die Kraft und Stärke ihrer Leidenschaft [24]).

Wenn Ludwig die Aufgabe eines Dichters darin sieht, typische Schicksale darzustellen, d. h. „die Übereinstimmung des Charakters mit seinem Schicksale in den individuellen Geschichten", dann setzt er damit das Vorhandensein von menschlichen Typen, die sich infolge eines gleichen wesentlichen Grundzuges ihres Charakters ein gleiches oder ähnliches Schicksal schaffen, voraus [25]). Jedoch auch dieses „Allgemein-Menschliche" läßt sich nicht als etwas Allgemeines und Abstraktes darstellen, das würde unwahr sein; auch dieses Typische kann nur am Besonderen deutlich werden, an einem konkreten individuellen Fall [26]). Denn da poetische Wahrheit nur „aus Übereinstimmung alles Einzelnen" besteht, gilt dies auch für die wahre poetische Menschengestalt. Um eine solche schaffen zu können, ist die genaue „Kenntnis der allgemeinen Menschennatur" unerläßlich, wozu aber „das Studium einer besonderen, provinziellen Natur bis in ihr Tiefstes" gehört, und hierbei wieder ist die letzte Übereinstimmung aller Teile nur möglich, wenn „Menschengeschichte, Lage, Klima, Vegetation, Nahrung, Beschäftigung, Tradition, Geschichte, Sage, Konfession, Bildungsstand etc. einander gegenseitig erklären!" [27]). Der Typus eines Menschen, das Allgemein-Menschliche kann also nur wirklich wahr und gültig an einem individuellen Menschen gestaltet werden, der durch seine Heimat- und Stammeslandschaft in seinem wahren Wesen erst erklärt werden kann.

Auf diesem Wege kam Ludwig bei der Suche nach lebensechter menschlicher Wirklichkeit zur Gestaltung des bodenständigen Menschen seiner Heimat, und er machte selbst die Erfahrung, daß der Dichter Lebensechtheit und Wahrheit seiner Gestalten „nur aus der Provinz, die ihn geboren, wo er erzogen ist, ziehen" kann, da er „seine eigene Norm im Charakter-Entwerfen" ist, und daß er daher zur Erklärung mancher Einzelheiten, die das Ganze erst voll wahr machen, oft ergänzender Geschichten bedarf, wenn man sich eine Geschichte nur „an einem gewissen individuellen Orte vorgegangen erklären" kann, und wenn das Allgemein-Menschliche „auf einem wirklichen Raume in dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben" modifiziert ist [28]). Es wird unten noch näher auf diese Frage eingegangen werden, wenn zu dem Problem Drama — Roman Stellung genommen wird.

Der Anteil des Dichters an dem Werke ist durch seine Gebundenheit an die Gesetze der wirklichen Welt keineswegs geschmälert; es bleibt ihm eine große Bewegungsfreiheit, denn die eigentliche schöpferische Darstellung ist ihm noch ganz überlassen, wozu aller Realismus nur Mittel zum Zweck sein

[24]) Gespr. mit Lewinsky. Stern, Bd. VI, S. 318 u. 327. Vgl. Stern, Bd. V, S. 251 f.
[25]) Stern, Bd. VI, S. 14 f.
[26]) Stern, Bd. V, S. 81.
[27]) Stern, Bd. VI, S. 232 f.
[28]) Stern, Bd. VI, S. 84 f.

kann. Der Dichter schafft mit seiner Phantasie und Gestaltungskraft eine Welt nach, die gegen die Gesetze der wirklichen Welt in keinem Falle verstößt, die jedoch auch alle Gesetze der ganzen Wirklichkeit, deren Harmonie, deren einheitlichen Geist — der, wenn auch oft unübersehbar, ihre Mannigfaltigkeit in einen Zusammenhang und in eine Einheit zusammenfaßt — in sich als einem Teilstück der großen Wirklichkeit sichtbar enthält, ebenso in sich abgeschlossen wie jene [29]). Der Dichter wählt aus, hebt Wesentliches hervor, läßt Nebensächliches fallen, entfernt, was uns nur in der schlechten Wirklichkeit verwirrt; seine Welt darf nichts von den Widersprüchen enthalten, die uns in der wirklichen zu einem Irrtum veranlassen können, so daß uns gar nichts zum Zweifel an der Vernünftigkeit der Weltordnung bewegen kann [30]). Der Dichter ballt also alle Einheit und Geschlossenheit der ganzen Welt in seiner Teilwelt auf kleinem Raum zusammen, er konzentriert den ganzen Gehalt [31]). Dazu schafft er keine verarmte, sondern eine bereicherte Wirklichkeit, die durch „Gedankenhaftigkeit und plastische Fülle des Ausdrucks" von der gemeinen Wirklichkeit abgeschlossen ist, die „vom Geiste gereinigt, wiedergeboren, geschwängert" ist [32]); nur was seiner Idee Ausdruck gibt, verwertet der Dichter. Allein wesentlich ist, daß der Dichter qualitativ wie die Natur seine Wirklichkeit aufbaut; quantitativ geht er darüber hinaus, damit der Zuschauer sich in aller Deutlichkeit wiedererkennen kann, wie in einem Vergrößerungsspiegel [33]). So hat das Drama zwar die ganze Mannigfaltigkeit und Ganzheit wie die Wirklichkeit, jedoch mehr ideale Einheit und Geschlossenheit [34]). Die Geschlossenheit im Ganzen des Weltlaufs, die Vernünftigkeit der Weltordnung vertritt im dramatischen Teilbild in erster Linie der Zusammenhang von Charakter und Schicksal, von Charakter — Schuld — Strafe [35]).

Das Drama hat seine eigentliche Aufgabe erst erfüllt mit dem Gesamteindruck, den Dichter und Schauspieler gemeinsam im Theater auf den Zuschauer vollbringen; das erst schafft seine wahre Wirkung und Leistung. Diese sinnliche Darstellung macht den geistigen Stoff eines Dramas erst zum wirklichen Drama, welches Ludwig oft genug ausdrücklich gegen die sog. „Lesedramen" oder „Literaturdramen" abgrenzt und deswegen „Bühnendrama" nennt, so paradox es ihm auch erscheint, daß es überhaupt noch andere geben solle [36]). Besonders das philosophische Drama hat für Ludwig schon seinen Zweck hinreichend erfüllt, wenn es gelesen werden kann, ja eine Aufführung könnte diesem sogar schaden. In ihm streiten nur die „Mächte des Bewußtseins", das Gedankliche ist die Hauptsache, womöglich gar des Dichters eigene Reflexionen, und damit bleibt der Dichter an der Oberfläche des eigentlichen menschlichen Wesens stecken. Ein wahres Drama aber kann nie in Gedanken aufgehen; was im Texte gar nicht

---

[29]) Stern, Bd. V, S. 168, 458 f.
[30]) Stern, Bd. V, S. 80 u. 396.
[31]) Stern, Bd. V, S. 432.
[32]) Stern, Bd. V, S. 264.
[33]) Stern, Bd. V, S. 81 u. 238.
[34]) Stern, Bd. V, S. 168.
[35]) Stern, Bd. VI, S. 38.
[36]) Br. an Schmidt v. 24. 1. 1854. Stern, Bd. VI, S. 378.

ausgesprochen werden kann, ist zu wesentlich [37]). Der Schauspieler muß dies durch seine sinnliche Darstellung möglichst weitgehend in Gefühl und Phantasie des Zuschauers zu erwecken suchen; er muß zu dem geistigen Menschenbilde des Dichters den Körper und die Seele hinzuschaffen und damit erst den ganzen Menschen lebendig machen. Es kommt hierbei auf eine gesunde Durchdringung der Dicht- und Schauspielkunst an, die für das Drama unumgänglich wesentlich ist. Der Schauspieler darf nicht zum bloßen Deklamatoren herabgewürdigt werden, wie oft in der Klassik, sondern der Dichter muß ihm sein Recht zu eigener lebensechter Gestaltung lassen zum Vorteile des Dramas überhaupt, dessen ganze Wirkung und ganzer Erfolg davon abhängt [38]). Ludwig charakterisiert einmal das „Lesedrama" als ein „Gedicht, in dem eine Handlung nicht dargestellt, sondern dialektisch erörtert, lyrisch durchempfunden und episch geschildert wird" [39]).

Der Mensch muß immer der Mittelpunkt aller Darstellung sein, und Umwelt, historische Mächte, Situation dürfen nur nebensächlich bleiben, sonst kommt es zu dem von Ludwig vielgeschmähten „Situationsdrama". In diesem liegen die wesentlichen Ursachen und Wirkungen nicht im Menschen selbst, sondern in allen möglichen Umständen, etwa gar in der zufälligen Situation, so daß das Schicksal veräußerlicht wird, der Mensch nicht schuldig ist, sondern die Situation, die ihm die Schuld aufzwingt [40]). Der Mensch wird dabei zum willenlosen Spielball des Schicksals; er hat allen Einfluß verloren und wird zu passiver Verantwortungslosigkeit sich selbst gegenüber gezwungen. Gerade das Situationsdrama ist das Ergebnis der französischen mechanischen Form, die das Drama zur Maschine, zu einem Mechanismus, mehr zum Kunststück als zu einem Kunstwerk gemacht hat, und noch dazu erlaubt es dem Dichter, sich subjektiv in das Drama einzuschalten und zum Verteidiger des vom blinden Schicksal vergewaltigten Schönen aufzuwerfen, das meist noch mit dem Guten und sittlich Rechten (Schiller!) gleichgesetzt wurde [41]).

2. Der Gehalt: die Idee, die Leidenschaft, das Tragische.

Mit Ludwigs Kritik an dem „Situationsdrama" ist schon der Kernpunkt des Ludwigschen Dramas angeschnitten, das ist die strenge Sittlichkeit des Weltlaufs und die Verantwortung des einzelnen Menschen an seinem Schicksal. Auch hier geht Ludwig von einer klaren Kritik seiner Zeit aus. Mißverstandene Humanität habe, unterstützt durch politische und soziale Wühlereien, zu einer gefährlichen und verderblichen, unmoralischen Sentimentalität

---

[37]) Br. an Devrient v. 18. 9. 1850. Kalender 1933, S. 18.

[38]) Stern, Bd. VI, S. 29 u. 32. Vgl. auch Br. an Devrient v. 2. 6. 1854. Stern, Bd. VI, S. 383 f. u. Br. an Schmidt v. 14. 9. 1858. Stern, Bd. VI, S. 410 ff.

[39]) Br. an Schmidt (?) v. 6. 11. 1860. Kalender 1935, S. 21. Vgl. Stern, Bd. V, S. 40 ff.

[40]) Stern, Bd. V, S. 260.

[41]) Stern, Bd. V, S. 309 ff. u. Br. an Schmidt v. 29. 3. 1860. Stern, Bd. VI, S. 424.

geführt, die sich in dem Bestreben der Zeit zeige, für die Einzelpersönlichkeit jegliche Verantwortung für ihr Tun einfach abzulehnen. Als die tieferen Ursachen dazu erkennt Ludwig aber ganz eindeutig rein egoistische Beweggründe, indem man die eigene sittliche Schwäche und Erbärmlichkeit nicht als solche erkennen wolle und damit entschuldigen zu können glaube, daß „der Staat, die Gesellschaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad etc." die eigentliche Schuld an der persönlichen Unzulänglichkeit trügen. Man wolle es nicht anerkennen, daß der Mensch in seiner sittlichen Freiheit selbst allein verantwortlich ist für seine Stärke oder Schwäche. In jedem Falle suche man zunächst Entschuldigungen von außen, anstatt im Menschen selbst die Ursachen zu sehen. Das „Situationsdrama" erscheint Ludwig als ein Musterbeispiel dafür, daß die Wirklichkeit der Welt grundsätzlich unmoralisch sei, indem sie den Menschen zu ihrem blinden Opfer mache, und dieses Situationsdrama stempele den „Helden" dann noch obendrein, wenn er ein Weichling und Schwächling ist, zum Märtyrer [42]).

Demgegenüber betont Ludwig immer wieder, daß gerade deswegen, um des Menschen eigene, allein maßgebliche Verantwortung an seinem Schicksal deutlich werden zu lassen, sein Charakter immer die Ursachen zu seinem Lebensschicksal in sich tragen muß. An der unbedingten Weltvernunft, der Gerechtigkeit der Weltordnung duldet Ludwig keinen Zweifel: die Welt hat beides, Gut und Böse; es liegt einzig an dem freien Willen des Menschen zu wählen [43]). Wichtig aber ist vor allem, daß er überhaupt handelt; Passivität ist für Ludwig das Schlimmste, was es auf der Welt für den Menschen geben kann, die Tatkraft das Höchste. Sie muß vorhanden sein und dann vom freien Menschen gelenkt werden.

Auch hier gibt die Klassik Ludwig Gelegenheit zu harter Kritik. Sie hat der Zeit den „weiblichen Charakter" aufgeprägt, die wahre Tatkraft gegenüber passiver „Fassung" über Gebühr im Werte sinken lassen, sie hat diese von ihrem eigentlichen Boden, der Leidenschaft, losgelöst und durch eine theoretische Kraft bestimmen lassen, was für Ludwig einfach unmöglich ist [44]). Ein Mensch, der nicht handelt, der sich gar zu einer Schuld zwingen läßt, gilt für Ludwig als schimpflich. Ein Böser ist ihm entschieden lieber als ein Schwacher, denn er hat doch wenigstens Leidenschaft, „das Erfordernis zur Tugend, die Selbstbestimmung, wenn auch falsch angewandt", er hat etwas „von der ursprünglichen Hoheit des Menschen, von dem Adel, der selbst im gefallenen Engel imponiert" [45]). Zum tatkräftigen Handeln ist der Mensch durch eine hohe Verantwortung vor der Geschichte verpflichtet. Der dramatische Mensch handelt, er drückt der Welt seinen Stempel auf, weil er ihr an Energie überlegen ist. Er macht wirkliche Geschichte, denn „der historische Boden ist in den Menschen, ihre Beschaffenheit ist der historische Boden"! [46]).

---

[42]) Stern, Bd. V, S. 441 ff., Bd. VI, S. 20 ff.
[43]) Stern, Bd. VI, S. 46.
[44]) Stern, Bd. V, S. 295, vgl. Br. an Schaller v. 12. 7. 1856. G. S. A.
[45]) Stern, Bd. V, S. 441 f.
[46]) Stern, Bd. VI, S. 13 u. 168.

„Nur die Natur ist das handelnde Prinzip im Menschen, d. h. die Leidenschaft“ [47]). Diese Leidenschaft ist der tiefste Wesenskern, der den Charakter eines Menschen bestimmt, dessen „causa movens“ [48]). Als die eigentliche Naturkraft, das Naturvermögen in bezug auf tatkräftiges Handeln, als dessen letzter Ausgangspunkt ist sie vollkommen neutral, kann also sowohl zum sittlich rechten wie unrechten Handeln führen [49]). In der Leidenschaft sind beide Seiten des menschlichen Wesens vereinigt, Naturnotwendigkeit und freie Selbstbestimmung. Durch diese enge Verbindung beider Teile will Ludwig die sittliche Freiheit des Menschen durchaus nicht einschränken, sondern nur ihre Gebundenheit an den naturhaften Wesenskern des Menschen, eben an die Leidenschaft zum Ausdruck bringen, den freien Willen des Menschen mit dem tiefsten Zentrum seines Wesens in Verbindung bringen und die Möglichkeit seiner Bestimmung durch oberflächliche Schichten des Bewußtseins leugnen.

„Gänzliche Unbestimmtheit der handelnden Kraft durch sich selbst“, eine „Bestimmung des Handelns durch die theoretische Kraft“ etwa, hält Ludwig nicht für möglich [50]). Soll sich die Leidenschaft, eine sinnliche Kraft, auf ein bestimmtes Ziel richten, so muß auch dieses ein sinnliches Objekt sein. Das bedeutet für Ludwig, daß den Willen eine Leidenschaft vertreten muß! (Ein Beispiel: nicht der theoretische Wille bringt einem Volke seine Einheit, sondern nur eine gemeinsame Leidenschaft, wie Stolz oder Eitelkeit bei den Franzosen! [51]). Jedes Handeln richtet sich also auf eine Leidenschaft, auf einen Affektgenuß, auch die „Vernünftigkeit des Handelns“, die sich z. B. auf Stolz, Lust, seinen sinnlichen Leidenschaften zu widerstehen, Abscheu vor Seelenunreinigkeit, Liebe richten kann. Ludwig ist hier unbedingt konsequent: auch Kants kategorischer Imperativ verlangt für ihn zu seiner Erfüllung eine Leidenschaft, „nämlich den Abscheu vor dem Gedanken, ein Knecht seiner Sinnlichkeit zu sein, insofern diese auf Unsittlichkeit ausgeht“ [52]), ebenso das Christentum, nämlich die Leidenschaft zum Göttlichen, Liebe! Die Erfahrung, daß immer Willenskraft und Leidenschaftskraft gleichzeitig in den Menschen auftreten, scheint Ludwig die gemeinsame Wurzel für beide in der Leidenschaft zu bestätigen [53]).

Da also auch das sittliche Gebot zu seiner Erfüllung der Leidenschaft bedarf, lehnt Ludwig Leidenschaft „als sinnliches Begehren von solcher Stärke, daß es den Verstand verdunkeln oder unterdrücken kann“, natürlich ab, gleichzeitig damit Leidenschaft als „unteres Begehrungsvermögen“ gegenüber dem sittlichen Willen als „oberes“. Wenn schon sittlicher Wille als oberes Begehrungsvermögen dem unteren, Leidenschaft im Sinne von Ludwigs „Lei-

[47]) Stern, Bd. VI, S. 13.

[48]) Br. an Schmidt v. 3. 7. 57; Stern, Bd. VI, S. 398.

[49]) Im Wortschatz Ludwigs gehen allerdings beide Begriffe ineinander über, Leidenschaft — neutral, als Kraft zum Handeln, die der Beherrschung durch den freien Willen unterliegt, und dann wieder Leidenschaft — gleich Leidenschaftlichkeit, wobei der freie Wille keinen Einfluß mehr besitzt.

[50]) Stern, Bd. VI, S. 7 f.

[51]) Stern, Bd. VI, S. 7 f.

[52]) Ebd.

[53]) Stern, Bd. V, S. 332; Bd. VI, S. 8 u. 13.

Leidenschaftlichkeit", entgegengesetzt werden soll, dann kann auch dieser Wille für Ludwig höchstens die „sinnliche Kraft des Begehrens, insofern sie auf etwas geht, was der Sittlichkeit gemäß ist, heißen[54]). Gegenüber Hegel wehrt sich Ludwig ebenfalls gegen den negativen Inhalt, den jener der Leidenschaft gibt; Hegels „Pathos" käme schon Ludwigs Leidenschaft näher, aber Hegels „Leidenschaft" sei eine Verwechslung mit „Affekt", welcher auch für Ludwig tatsächlich „weder erwogen noch besonnen" ist, oder mit „Leidenschaftlichkeit", die „Hingegebenheit an die Affekte", Charakterschwäche bedeutet, da in ihr die Natur („Natur" hier wieder enger gefaßt!) den Geist überwiegt und den Menschen deshalb seiner selbst unmächtig macht[55]).

Wahre Leidenschaft jedoch hat beide Seiten: das Gefährliche und Dämonische, aber auch die besonnene Macht, gewisse andere stärkste Affekte besiegen oder wenigstens zurückdrängen zu können, wenn es das Streben nach dem eigenen Objekt nötig macht. Sie gibt Geistesgegenwart, Aufmerksamkeit, Ruhe und Überlegung; in zusammengeballter Kraft geht sie mit unerbittlicher Entschiedenheit auf ihr Ziel los, zwingt alle Kräfte in ihre Richtung, ordnet sich und jenem Ziele alles unter[56]). Die Leidenschaft im dramatischen Helden gibt diesem damit in seinem Handeln die einheitliche Konsequenz, Naturnotwendigkeit, das „Imposante des handelnden Menschen", das in dem Besitze der freien Selbstbestimmung liegt, ist ebenfalls der innersten Schicht des menschlichen Wesens verpflichtet, indem „diese Selbstbestimmung auf die Seite des Wollens fällt, der Leidenschaft, die ihre Naturnotwendigkeit wiederum in sich hat". Dadurch bleibt das menschliche Handeln im „Reich der Freiheit, der Zurechnung, des moralischen Urteils" und ist trotzdem mit der Notwendigkeit der Natur verbunden[57]). Ludwig nennt dies selbst das große Geheimnis, daß der Mensch frei und zugleich unfrei ist. Nur wer eine große Leidenschaftskraft hat, kann auch ebenso die Kraft der freien Selbstbestimmung haben, und nur er kann von der Freiheit des Willens überzeugt sein[58]). Für Ludwig ist daher nur der Leidenschaftsmensch imposant, aber natürlich nicht der Affektmensch.

Ludwig glaubt auch keineswegs, daß eine Schwächung und Lähmung der menschlichen Tatkraft die Folge davon sein könne, wenn er die Bindung des freien Willens an die Leidenschaft betont. Sogar ganz im Gegenteil müsse das nur um so mehr ein Anlaß sein, den Menschen zur Besinnung auf seine eigene letzte Verantwortung zu bringen, auf seine um so höhere Verpflichtung zum „sittlichen Aufraffen" (s. o.) aufmerksam zu machen.

Die Tragödie stellt Menschenschicksale dar, die durchaus Sonderfälle sind. Das widerspricht der Forderung keineswegs, daß ein Typus, also eine durchaus menschliche, gewöhnliche Lebenswahrheit ihr Inhalt sein soll, denn das besagt ja auf die dem Gesetze der Natur folgende Art und Weise des Schicksals sein. Der Darstellung wert und interessant macht ein Schicksal erst

[54]) Stern, Bd. VI, S. 9.
[55]) Stern, Bd. V, S. 184 ff.
[56]) Stern, Bd. V, S. 452 ff.
[57]) Stern, Bd. V, S. 220 f.
[58]) Stern, Bd. V, S. 156.

das Imponierende der übergroßen Stärke der Leidenschaft des Menschen und das Besondere, das den individuellen Sonderfall erst begründet, nämlich der „tragische Widerspruch" in dem betreffenden Menschen.

Das, was die Lebensschicksale erst zu tragischen macht, ist für Otto Ludwig die „Unverhältnismäßigkeit ihrer einzelnen Anlagen", wobei unter vielen anderen Charaktereigenschaften gerade die fehlt, die zu der notwendigen Harmonie der ganzen Persönlichkeit erforderlich ist [59]). Der tragische Held muß also an diesem Widerspruch innerhalb seiner eigenen Natur leiden. Ludwig definiert einmal das Tragische bei Shakespeare — und er übernimmt es selbst — als „eine Aufhebung aller Harmonie, eine geistige Entzündung, die mit dem Tode des Organismus endet", also als einen Fall, in welchem „ein Mensch seine Totalität aufgibt und ein falscher Bruch eines einzigen Triebes wird" [60]). Darum kann Ludwig die Tragödie auch als einen „normalen Krankheitsverlauf" bezeichnen [61]). Der tragische Widerspruch ist im Helden vorhanden; daß er ihn nicht auflösen kann, das ist seine „Schuld"!

Der Widerspruch wird im einzelnen dadurch konkret dargestellt, daß ein Mensch infolge seiner Charakteranlage sich einer Aufgabe, vor die er gestellt wird, nicht gewachsen zeigt. Eine noch größere Stärke und Dichte enthält dieser Widerspruch, wenn die Verantwortung an der Bewältigung der Aufgabe ausdrücklich noch hinzukommt, wenn die Aufgabe vom Leben, von der Natur, von der Geschichte gestellt wird und der Held sie auch zu seiner eigenen macht und als solche anerkennt. Es ist die Tragik, eine Aufgabe bewältigen zu müssen und nicht zu können, weil sie dem Charakter widerspricht und deswegen zum Scheitern verurteilt ist. Die Rücksichtslosigkeit, mit der Ludwig die Verpflichtung des Menschen zu dieser Aufgabe anerkennt [62]), zeigt seine harte und männliche Anerkennung der Lebenswirklichkeit und deren kompromißlose Bejahung. Eine bestimmte Forderung wird an einen Menschen gestellt; seine eigene Wesensart und die Situation, d. h. hier: die konkrete geschichtliche Wirklichkeit, drängen ihn dazu [63]), und er allein trägt die unbedingte Verantwortung für ihre Lösung! Ludwig kennt hier keine Frage nach dem Warum oder Weshalb; die Aufgabe ist ihm gestellt, er kann sie in den in der Tragödie dargestellten Fällen nicht lösen, das ist seine Schuld! [64]). In der Natur der Schuld liegt notwendig die Möglichkeit, sie vermeiden zu können, und das ist auch für Ludwig selbstverständliche Voraussetzung. Der tragische Held könnte seinen Charakter früh genug beeinflussen und in der Gewalt behalten, er könnte seiner Aufgabe Genüge leisten, die Freiheit dazu hat er [65]); aber er tut es nicht, das allein ist das Entscheidende. Er fordert die stärkeren Mächte heraus, trotzdem

---

[59]) Stern, Bd. V, S. 467.
[60]) Stern, Bd. V, S. 67 f.
[61]) Stern, Bd. V, S. 102 u. Br. an Schmidt v. 3. 7. 1857; Stern, Bd. VI, S. 398.
[62]) Stern, Bd. V, S. 175.
[63]) Stern, Bd. V, S. 106 f., 155, 178, 520.
[64]) Vgl. A. Kracke, Otto Ludwig und das Lebensgefühl des neuen Deutschland, Kalender 1934, S. 7 ff.
[65]) Stern, Bd. V, S. 215, 332, 460, Bd. VI, 156.

er weiß, daß sie ihn zugrunde richten werden [66]). Das Gewinnende und Imponierende am Helden liegt nur in der gewaltigen Stärke seiner Leidenschaft, mit der er sich gegen eine Übermacht aufbäumt. Er soll ja gerade kein „Tugendheld" sein, bei dem das „höhere Begehrungsvermögen" überwiegt; der „wirklich vernünftige Mensch" ist für Ludwigs Tragödie der menschlichen Leidenschaft denkbar ungeeignet, „schon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantasie in ihm" [67]). Das „niedere" Vermögen soll im Übergewicht sein, das gewinnt dem Helden unsere Teilnahme und unser Mitleid an seinem Leiden. Daher auch im Zuschauer das „gemischte Gefühl" [68]) aus Unwillen über den Helden wegen seiner Tat, und aus Mitleid und Teilnahme mit ihm trotzdem. Daß er aber im Rechte sein könnte, das darf weder der Zuschauer noch der Held selbst auch nur einen Augenblick glauben [69]). Trotzdem aber führt er sein Vorhaben aus; sein Charakter veranlaßt ihn, das allein Nötige zu unterlassen, dagegen zu tun, was nicht zum guten Ende führen kann.

Wie es Ludwig zuwider ist, die Schuld daran anderswo als im Menschen selbst zu suchen, wurde schon betont. Für diesen hat er deswegen auch keine Entschuldigung, sondern nur eine Erklärung, und die gibt Ludwig in der Tragödie, indem er zeigt, wie ein Mensch seine besonders starken Charakteranlagen, also Leidenschaften nicht im rechten Maße zügelt, sondern sie zu stark anwachsen läßt, so daß er die Herrschaft über sie verliert und die ihm gestellte Aufgabe nicht mehr erfüllen kann. Tragik ist danach also: „die Herrschaft des Instinkts und das Unvermögen, ihre (der Helden) Subjektivität zu bezwingen" [70]).

In diesem Sinne nennt Ludwig die Tragödie ein Warnungsbild; in ihm will er Lebenswirklichkeiten zeigen, dem Menschen zur Selbstkenntnis verhelfen und damit zu einer klaren Erkenntnis und Einschätzung seiner Naturkräfte als Bedingung zu deren richtiger Anwendung und Beherrschung. Es soll warnen, eine Aufgabe zu übernehmen, die zu erfüllen nicht möglich wäre, zu einer unbedingt zu lösenden aber auch alle Kräfte aufzubieten.

Wie die Schuld aus der Leidenschaft hervorgeht, so notwendig folgt für Ludwig das Leiden und die Strafe aus der Schuld. Dieser Zusammenhang ist überhaupt die „Idee der Tragödie" [71]). Sie ist das allgemeine Gesetz der Weltordnung, im einzelnen Menschenschicksal stilisiert gestaltet: nur der Charakter schafft sich sein Schicksal, jeder Mensch ist selbst für sein Lebensschicksal verantwortlich. Diese Idee, dieses Gesetz hat der Dichter aus seinem Stoffe, der menschlichen Leidenschaft und ihrem Wesensgesetze „organisch" [72]) herauszuentwickeln, indem er mit möglichster Objektivität ihre positiven wie negativen

---

[66]) Stern, Bd. V, S. 448, Bd. VI, S. 414, 418. (Br. an Schmidt v. 14. 9. 1858.)
[67]) Stern, Bd. V, S. 67.
[68]) Ebd., S. 443.
[69]) Ebd., S. 296, 448.
[70]) Ebd., S. 216.
[71]) Stern, Bd. V, S. 255 f.
[72]) Stern, Bd. V, S. 522.

Seiten nebeneinander hervorhebt [73]). Über dem Ganzen steht die Weltvernunft als letztes Gesetz, die Gerechtigkeit des Lebens, so daß in der Tragödie trotz aller Begeisterung über die Stärke und Schönheit des Helden, trotz des schmerzlichen Mitleides mit seinem Leiden und seiner Strafe am Ende im Zuschauer doch die Genugtuung und Freude über die ausgleichende Gerechtigkeit, über die Bestrafung der Schuld einen harmonischen Eindruck hinterläßt [74]).

Mit einer geradezu verblüffenden Selbstverständlichkeit gibt Ludwig dieser „Schuld" eine ganz besondere und entscheidende Bedeutung in dem Verhältnis der Persönlichkeit zur Gemeinschaft. Die Gemeinschaft kann vom Menschen, wie Ludwig überzeugt ist, die restlose Unterwerfung des Einzelnen unter die Gemeinschaft fordern und verlangen; das ist für Ludwig kein Problem, sondern eine selbstverständliche Wahrheit, die gar keinen Grund nach der Frage ihrer Berechtigung aufkommen läßt. In Ludwigs Erzählungen wie Dramen bezeichnet Tyroff daher das allgemeine Schicksal der Helden als den „Weg von der Nichtachtung zur Anerkennung des Allgemeinwillens ohne Aufgabe des eigenen Selbst" [75]). Für Ludwig ist es zunächst einmal erforderlich, daß die einzelne Gestalt in einem Drama sich als eine typische „ausleben" kann, indem sie Gelegenheit hat, so wie jede andere in bestimmten Fällen zu handeln. Besonders geeignet hierzu sind „Momente, wo die Gattung über das Individuum hinaustritt, die eigentlich typischen" [76]). Denn wenn der Dichter sich zu sehr von der „Krankheit des Individualismus" leiten läßt, sehen seine Figuren nach einem „Irren- oder Krankenhause", nach einem „psychologischen Raritätenkasten" aus, aber nicht nach gesunden Menschen [77]). Hat der Dichter seine Gestalt als eine typische ausgewiesen, dann beginnt in ihr die allmähliche Isolierung, zuerst nur innerlich; ihre „eigentliche Individualität, das Anderssein als der Mittelschlag" fängt an sich zu regen [78]). In der Tat erfolgt erst die völlige Isolierung, in welcher der Mensch mit dem „Mittelschlag" und seinem Gewissen bricht [79]). Und da Ludwig an anderer Stelle [80]) das Gewissen eindeutig mit der „ethischen Idee", der „Idee der Pflicht" identifiziert, so kann man hier das Gewissen mit dem „Ruf zum Gattungsmäßigen" [81]) bezeichnen! Das Gewissen, das genau wie die Leidenschaft seinen Ausgangspunkt im tiefsten Innern des menschlichen Wesens hat und damit auch seinen Bedingungen unterworfen ist, vertritt für Ludwig im Menschen die Verpflichtung zu seiner Gemeinschaft. Durch den Bruch mit seinem Gewissen wird der Mensch von diesem gestraft. Der „Mittelschlag" in ihm reagiert, er bereut, daß er sich „von der Gemeinsamkeit, dem Mittelschlächtigen des Menschen" entfernt, daß er sich durch

---

[73]) Stern, Bd. V, S. 521.
[74]) Stern, Bd. V, S. 540.
[75]) Tyroff, a. a. O., S. 102.
[76]) Stern, Bd. VI, S. 45.
[77]) Ebd.
[78]) Stern, Bd. V, S. 216 f. u. 282.
[79]) Stern, Bd. V, S. 255.
[80]) Stern, Bd. VI, S. 13.
[81]) Kracke, a. a. O., S. 18.

seine Tat von der Gemeinschaft losgesagt hat, die sich daraufhin notwendig von ihm abwenden mußte; er erkennt damit an, „daß er im ganzen und großen doch auch nur Mittelschlag ist“ [82]).

V. Zusammenhänge zwischen den Studien und der Persönlichkeit und den Dichtungen Otto Ludwigs.

1. Drama — Roman, die Begriffe.

Das hohe Ziel, das Ludwig sich gesetzt hatte, konnte er nur im Drama erreichen. Denn nach seiner strengen begrifflichen Trennung von Drama und Roman [1]) konnte er nur im Drama die tieferen Mächte der Welt, die Urgründe der menschlichen Leidenschaft darstellen und im Menschen die Verantwortung an seinem eigenen Schicksal wachrufen, indem er in ihm selbst die Zusammenhänge zwischen Charakter und Schicksal, zwischen Charakter, Schuld und Strafe in dem Wesen seiner Leidenschaft aufdeckte. Weil das Drama dies auf der Bühne sinnlich vergegenwärtigen kann, war es für Ludwig auch in besonderem Maße dazu in der Lage, dieses Ziel zu erreichen, denn dadurch allein erschien es ihm möglich, den Menschen in seiner Totalität, Gefühl, Phantasie und Verstand zugleich zu erfassen. Diese besonderen Möglichkeiten des Dramas, daß es sich in erster Linie und unmittelbar an Instinkt und Gefühl des Menschen wendet und damit in viel höherem Maße einen nachhaltigen Erfolg verbürgen kann, als wenn es sich vornehmlich an den Verstand richtet, der weniger im Kerne der menschlichen Natur als in deren oberen Bewußtseinsschichten seine Wurzeln hat, wollte Ludwig ganz bewußt ausnutzen. Das betonte er schon 1840 in einem Briefe an seinen Onkel Chr. Otto [2]). Man kann sogar sagen, daß Otto Ludwig es sich selbst unmöglich machte, von dem Glauben an seine dramatische Veranlagung abzukommen und sich etwa dem Roman zuzuwenden, ja daß er es sich gar nicht einmal erlauben konnte, auch nur Zweifel an seinem dramatischen Talent aufkommen zu lassen, weil er sich durch strenge, ja starre Begriffe vom Wesen des Dramas und Romans gebunden hatte und im Roman bei weitem nicht im gleichen Maße wie im Drama einen Weg zu seinem hohen Ziele sehen konnte. Daher war für ihn nicht nur in der Dichtung, sondern in der Kunst überhaupt das Drama die höchste Gattung, weil es die erzieherische Aufgabe, die nach Ludwigs Meinung alle Kunst in erster Linie hat, am weitgehendsten erfüllen könne.

Vom Wesen des „Epischen“ hatte sich Ludwig bei seinen Studien an Dickens und Scott ein Bild gemacht, das seinen Zwecken nicht im ent-

---

[82]) Stern, Bd. V, S. 282.

[1]) Im wesentlichen macht Ludwig keinen Unterschied zwischen Roman, Novelle, Erzählung, Epos, so daß „episch“ bei ihm nur einen Gegensatz zum „Dramatischen“ bedeutet und deswegen auch hier in diesem Sinne zu verstehen ist.

[2]) 18. 3. 1840. Vogtherr, S. 28.

fernteſten entſprechen konnte, dem er aber auch ſeiner dichteriſchen Veranlagung nach nicht genügen konnte. Er mußte, als er zu Erzählungen gezwungen wurde, zu dieſem Bilde in Widerſpruch kommen.

Steht im Drama einzig und allein der Menſch ſelbſt im Mittelpunkt, ſo liegt im Roman das Hauptgewicht auf der Welt außerhalb des Helden [3]). Nicht der Menſch iſt die treibende Kraft, handelt aus ſich heraus, greift von ſich aus die Welt an, ſondern er verteidigt ſich gegen dieſe. Nicht er ſelbſt ſchafft ſich dank ſeines freien Willens ſein Schickſal aus ſeinem Charakter, aus ſeiner Leidenſchaft, ſondern die Umwelt ſchafft dem Menſchen ſein Schickſal, ſo daß dieſer ſeine Geſchichte nur erlebt, ohne einen Einfluß darauf zu haben. Es iſt nicht epiſch zu fragen: Wer handelt da, was iſt das für ein Menſch, warum handelt er ſo, was wird die Folge dieſes Handelns ſein? Sondern die Frage lautet: Was geſchieht da, wenn trifft es, was wird aus ihm werden? Es iſt alſo im Roman kein eigentliches Handeln, ſondern nur eine Begebenheit; die Geſchichte des Helden intereſſiert zwar, aber die Welt handelt, die „Zeit, Sitte, Beſchäftigung, Stellung in der Geſellſchaft, Gewohnheit“ [4]) ſind die treibenden Kräfte. Man hat es im Roman nicht mit dem Menſchen an ſich, ſondern „mit dem Bürger, dem Anhänger einer Konfeſſion oder Partei, dem Geſchäftsmann, dem Stande, der Beſchäftigung, den individuellen Gewohnheiten“ [5]) zu tun, mit dem Menſchen, der unter dem Einfluß hiſtoriſcher Mächte ſteht, aus welchem z. B. die Geſellſchaftsverhältniſſe etwas machen, nicht, der dieſe mit ſchafft. Der Menſch iſt dabei völlig in die Verteidigung gedrängt; er muß ſich mit allen ſeinen Kräften gegen die äußere Gewalt, die auf ihn eindringt, verteidigen, wenn er ſich ſeine Exiſtenz erhalten will [6]).

Der Roman kann danach alſo nicht den Zuſammenhang von Charakter und Schickſal darſtellen, in ihm kann man nicht die Idee einer Leidenſchaft konkret deutlich werden laſſen, denn in dem Romanmenſchen hebt ſich nicht eine Leidenſchaft durch beſondere Stärke heraus, ſondern in ihm ſind entweder gar keine ſtarken Leidenſchaften, oder er hat mehrere gleich ſtarke, die ſich gegenſeitig neutraliſieren [7]). Und da im Roman das Schickſal nicht ganz aus dem Charakter ohne irgendeinen Eingriff von außen abgeleitet, ganz abſichtlich entwickelt werden muß, ſo überhebt das den Dichter der größten Sorge, die Ludwig überhaupt nie ein Drama zum befriedigenden Abſchluß gelingen ließ. Was im Drama unbedingt ausgeſchloſſen werden mußte, um den idealen Zuſammenhang nicht zu fälſchen, das war für Ludwig im Roman ausdrücklich erlaubt: Zufall, Abſichtsloſigkeit, bloße Naturwirkung [8]). Das erklärt es zur Genüge, daß die Erzählungen Ludwig mit dieſer Leichtigkeit gelangen, als er ſich von den Feſſeln des idealen Nexus, vom „dramatiſchen Joch“ losgeſchnallt hatte [9]).

---

[3]) „Held“ hier immer nur als Hauptgeſtalt!
[4]) Stern, Bd. VI, S. 87.
[5]) Stern, Bd. VI, S. 87.
[6]) Stern, Bd. VI, S. 74, 87 f., 104 f., 145, 119.
[7]) Stern, Bd. VI, S. 145 ff.
[8]) Stern, Bd. VI, S. 99 f., 105.
[9]) Br. an Ambrunn Herbſt 1854. G. S. A. (ſ. auch Merker II, S. XVIII).

Da der Roman es mit dem Menschen erst in zweiter Linie zu tun hat, so kommt von diesem weniger das „Elementare", die Tiefe seines Charakters, seiner Leidenschaft zur Geltung als vielmehr die Oberfläche, die Breite seines Charakters, „Charakter — hauptsächlich von Seite der Gewohnheit, des Angelebten" [10]), „das Abgeleitete", das „Äußere", die „habituellen Züge seiner Beschäftigungen" [11]). Der Romanmensch ist innerlich allgemeiner, aber äußerlich individueller, der dramatische umgekehrt [12]).

Im wesentlichen ist es also im Roman überhaupt kein Werden, sondern ein Sein; Ruhe, nicht Bewegung. Da diese Ruhe eine hohe Spannung wie im Drama verbietet, so ist statt großer Tiefe ausführliche Breite in der Darstellung nötig. Der Dichter muß sich mehr mit dem einzelnen Detail beschäftigen, mit dem man den Romanhelden im Verteidigungskampfe sieht, und die „Darstellung von menschlichen Einrichtungen, Sitten, Gebräuchen" ist ausgesprochen episch! [13]). Das gab Ludwig die willkommene Gelegenheit, seinem Drang in die Einzelheiten — denn Wahrheit ist ihm ja „Übereinstimmung alles Einzelnen" (s. o.) — freien Lauf zu lassen (vgl. „Schulmeisterleben", „Heiteretei"!). Was ihm im Drama nach seinen eigenen Geständnissen so sehr hinderlich war [14]), das wurde seinen Erzählungen zum größten Vorteil. Der Roman gab Ludwig nicht nur die Möglichkeit, sich in Einzelheiten einzulassen, sondern seine unbedingte Forderung nach letzter Lebenswahrheit und Echtheit seiner Gestalten, nach Realismus, machte es ihm zur Pflicht, alles, dem diese Menschen im Leben ausgesetzt waren, genau zu schildern, also Mitmenschen, Gesellschaft, Stand, Tradition, Geschichte, Heimatlandschaft. Dadurch bekamen Ludwigs Menschengestalten diese abgerundete Echtheit und Bodenständigkeit, die seine Werke heute in erster Linie so bedeutsam und schätzenswert machen.

Der Roman hatte für Ludwig sogar diese Möglichkeiten allein, das Drama nicht. Denn für den Roman ist nicht der Mensch das Wesentliche, sondern seine Umgebung, seine Umwelt und deren Einfluß auf ihn, oder vielmehr: deren Beziehungen zu ihm. „Der Roman aber wird der innigsten Durchdringung des Allgemein-Menschlichen durch die individuellen historischen Agentien bedürfen" [15]). Das Drama dagegen hat alles Oberflächliche, Äußere, alle Umwelt beiseite zu lassen und sich mit dem Menschen als solchen zu befassen, mit dessen Leidenschaft. Deren eingehende psychologische Analyse nimmt ein Drama nach Ludwigs Meinung voll und ganz in Anspruch, so daß für nichts anderes Raum bleibt. „Das Drama bedarf einer gewissen Abstraktion und Isolierung der Motive; es verlangt weit abstrakter das Allgemein-Menschliche und das Gegenwärtige (ideal), weil es keine Erläuterungen, keine Vermittlungen erlaubt;

---

[10]) Stern, Bd. VI, S. 108.
[11]) Stern, Bd. VI, S. 87.
[12]) Stern, Bd. VI, S. 161.
[13]) Stern, Bd. V, S. 163 f. u. Bd. VI, S. 100.
[14]) Vgl. Vogtherr, S. 176 u. 226 f., Stern, Bd. VI, S. 221 f. und 361 f., Kalender 1932, S. 23 u. a. m.
[15]) Stern, Bd. VI, S. 84.

die Tragödie besonders muß gewissermaßen ‚elementar' sein" [16]). So weit die Studien!

Aber sich lediglich auf das „Elementare" zu beschränken, war Ludwig im Drama nicht möglich. Im Roman hatte er die Erfahrung gemacht, daß es nicht nur förderlich, sondern nötig war, die Menschen einfach ihrer „Wahrheit" wegen in der sie umgebenden Wirklichkeit zu lassen, in die sie gehörten. Und das tat Ludwig auch im Drama („Der Erbförster"), soweit es sein mußte! Der Charakter des Menschen mußte vor allem glaubwürdig erscheinen, er mußte „motiviert" sein, und das ging eben nur „durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf, historischen Boden etc."! [17]). Auch seine Forderung, daß im Drama nur Typen der Leidenschaft dargestellt werden dürften, hat Ludwig nicht dazu verleiten können, individuelle Besonderheiten, die vielleicht in der Umwelt zur Erscheinung kamen, dem „Typus" zu opfern; denn einen allgemeinen, abstrakten Typus kannte Ludwig nicht, sondern nur einzelne Erscheinungsformen in einer ganz bestimmten Wirklichkeit, die trotzdem Typus blieben.

2. Das „Bodenständige".

Indem Ludwig seine Menschen — besonders deutlich ist das im Roman — in der Welt ließ, in der sie lebten, um ihnen nicht ihre „Wahrheit" zu nehmen, erkannte er an, daß zwischen dem Einzelnen und seiner Umgebung ein gewisses Verhältnis besteht, daß gewisse Beziehungen zwischen ihnen vorhanden sind. Ein Einfluß der „Umwelt", des „Milieus" im Sinne der Naturalisten kam für Ludwig allerdings nicht in Betracht (s. u.); denn diese „Umwelt" ist für ihn nicht irgend eine beliebige, sondern die eine ganz bestimmte, in die der Mensch hineingeboren wird und in der er auch bleibt, zu der er nicht nur äußerlich in Beziehung steht als ein Individuum, das in seinem Lebensraume auch mit anderen in Berührung kommt und von ihnen beeinflußt wird, sondern mit der er wesensmäßig in seinem Blute verbunden ist. Und diese Umgebung in den Dichtungen Ludwigs sind die Menschen und die Welt seiner engeren und weiteren Heimat, ihrer dörflichen Gemeinschaft und ihres Volkstums. Ein wirklich wahrer Mensch konnte für Ludwig nur der bodenständige sein, der im heimatlichen Boden seiner Stammeslandschaft verwurzelt ist. Diese Bindungen erkannte Ludwig als naturgewollt an; wer diese zerrissen hatte, war ihm nicht mehr wahr und natürlich, nicht mehr „original" (vgl. Ludwigs Verhältnis zu Mendelssohn und Ludwig in Leipzig überhaupt!).

Bewußt sah Ludwig diese Landschafts- und Umweltgebundenheit des Menschen mehr in einzelnen äußeren Erscheinungsformen seines heimatlichen Volkstums, mehr in der Breite als in der Tiefe seines Charakters (s. o.). Darum stellte Ludwig im Roman die Menschen mehr in der Breite ihres Charakters dar, ihre Sitten und Gebräuche, und darum betonte er in den Romanstudien wiederholt deren große Bedeutung für die Lebensechtheit eines Menschen. Un-

[16]) Stern, Bd. VI, S. 84. Vgl. S. 231 u. a.
[17]) Stern, Bd. V, S. 525.

bewußt fühlte Ludwig diese Erdgebundenheit aber auch in bezug auf den eigentlichen Wesenskern des Menschen, seine Leidenschaft. Das geht aus Ludwigs Werken hervor und auch aus den Studien in der oft unausgesprochenen Selbstverständlichkeit, mit der sich Ludwig über die wirkliche „Wahrheit" eines Menschen im klaren war. Ludwig sah damit den Menschen auch zweifellos nicht nur in seiner Bedingtheit durch seinen engeren Stammescharakter, sondern er fühlte schon deutlich, daß dieser an ein rassisches Erbe gebunden ist! Die Bindungen des Einzelnen an seine Welt sind bereits bei seiner Geburt vorhanden, sie liegen ihm im Blute. Der Kern des Menschen liegt fest, er ist den in ihm liegenden Bedingungen unterworfen, wodurch die Grenzen seiner Entwicklungsfähigkeit und -möglichkeit bestimmt sind. Das sollen einige Belege aus Ludwigs Werken erläutern.

Die Charaktere Fritz und Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde" werden nicht etwa durch Erziehung, Bildung etc. erklärt, sondern in ihnen zeigen sich die extremen Erscheinungsformen ihres väterlichen Wesens nach den entgegengesetzten Richtungen hin ausgebildet [18]). In entsprechender Weise kommen in Judah und Eleazar in den „Makkabäern" mütterliche Erbanlagen zum Vorschein: „Leas zweiseitige Natur, die in Judahs und Eleazars gleichsam in ihre Faktoren zerfällt" [19]). Und schließlich betont auch Mähl ich [20]), daß die guten Erbanlagen der Heldin im Fragment „Dämon Geld" so stark sind, daß sie auch von der schlechtesten Erziehung nicht überwuchert werden können.

Hier muß einem sehr wesentlichen Irrtum und Mißverständnis entgegengetreten werden [21]). In einem Briefe an Schmidt [22]) sagt Ludwig einmal: „Der Mensch ist mehr oder weniger das Ergebnis von Jugendeindrücken, was auch seine Freiheit dazu sagen mag", woraus man glaubte schließen zu dürfen, daß Ludwig an die Bestimmbarkeit des Menschen in seinem innersten Wesen von außen her durch Erziehung, Bildung etc. glaubte. Das ist aber keineswegs der Fall. Diese Interpretation ist nur ein weiterer Beweis dafür, daß man Ludwig sehr schlecht verstanden hat. Die wesentlichsten Grundsätze, die Ludwig für seine Kunst aufgestellt hat, sprechen eindeutig dagegen. Als Dramatiker betont er oft genug, daß das Vorhandensein menschlicher Typen eine gegebene Tatsache sei, daß solch ein Typus von Anfang an feststehe, daß alles Tun und Lassen einzig und allein in seinem eigenen, von vornherein feststehenden Wesen bedingt sei. Was der Mensch im Drama handelt, lag schon in ihm drin und kommt daher nur im Verlaufe der dramatischen Handlung zum Vorschein, denn das Dramatische ist das „Werden und Wachsen"! [23]).

Im Roman ist es ähnlich. Auch in seiner Verteidigung gegen die Welt kann diese im Menschen nur Handlungen anregen und Wesenszüge offenbaren,

---

[18]) R. M. Meyer, Dt. Lit.-Gesch. des 19. Jhdts., S. 332.
[19]) O. Ludwig, Kalender 1932, S. 64 f.
[20]) M. Mähl ich, Otto Ludwigs Romanplan „Dämon Geld" u. sein Verhältnis zu den Romanstudien." 1916, S. 30.
[21]) Tyroff, a. a. O., S. 137. Müller-Ems, a. a. O., S. 28. Lüder, a. a. O., S. 18 u. a.
[22]) 3. 7. 1857, Stern, Bd. VI, S. 394.
[23]) Stern, Bd. V, S. 63; vgl. S. 71 u. a.

die schon in ihm lagen und nur zum Vorschein gebracht zu werden brauchen. Sein Charakter steht und bleibt fest, er geht „durch die Handlung hindurch“ [24]). Irgend einen Einfluß für den Menschen hat die Welt nur auf seine äußere Schale, nicht aber auf seinen tieferen Kern. Deshalb spricht Ludwig im Roman von der „äußeren Veränderung um das Gleichbleibende herum“ [25]).

Die Studien geben auch hierüber mit aller wünschenswerten Deutlichkeit Auskunft [26]). „In der That kann bei aller Entwicklung nur das in Menschen und Dingen (Thatsachen) sichtbar werden, was in ihnen schon lag“. Deswegen dürfe man auch „Entwicklung . . . nicht als ein absolutes Werden auffassen, sondern als ein Mittelding zwischen Werden und Sichtbarwerden.“ Und wie Ludwig dieses „Werden“ verstanden wissen will, erklärt er ebenfalls: als ein organisches, natürliches Wachstum! Er vergleicht da den Menschen und seine Handlungen — also seine Leidenschaft — mit einem Baum. Der Mensch ist gegeben in seinen „Grundverhältnissen“ wie „der Baum und seine Zweige, Blüten, Früchte im Samen und im Boden“ (!). Das Werden ist also nur ein „Zur-Erscheinung-Kommen“! Der entscheidende Unterschied hierin zwischen Drama und Roman ist der, daß im Drama dieses Wachstum im Menschen „durch seine eigene Energie“, „durch die Üppigkeit seines inneren Triebes“ (also: Leidenschaftsstärke, Tatkraft) zutage tritt, im Roman wird es mehr „hervorgezwungen oder hervorgelockt durch die Treibhaushitze der äußeren Atmosphäre.“ (Außenwelt, Umwelt)!

Vor allem sei hier jedoch auch auf die entschiedene Betonung des freien Willens bei Ludwig verwiesen! (s. o.)

3. Drama — Roman, die Werke.

Ludwigs Definition vom Wesen des „Epischen“ kam, soweit sie Breite und Einzelheiten in der Darstellung erlaubte und erforderte, seiner Veranlagung sehr entgegen. Auf der anderen Seite jedoch kam er zu ihr in den wesentlichen Punkten in stärksten Gegensatz, wonach sein Werturteil über den Roman wieder ganz erheblich sinken mußte bis zur Abneigung und Verachtung. Ludwigs geringschätzige, verächtliche Bemerkungen über seine epische Tätigkeit sind daher durchaus aus seinem ganzen Wesen heraus zu erklären; Ehrgeiz und Einfluß von Freunden und Bekannten [27]) sind hierfür also erst in zweiter Linie heranzuziehen.

Dieser Gegensatz ergibt sich daraus, daß für Ludwig der Mensch nicht im Mittelpunkte des Romans stehen darf, jedenfalls nicht, soweit es seinen Einfluß auf den Gang der Geschehnisse betrifft. Interesse und Teilnahme für sich müssen die menschlichen Gestalten zwar auch hier beanspruchen; sowie dies aber zu groß wird, ist damit schon ein Verstoß gegen das Gebot gegeben, daß

---

[24]) Ebd., S. 64.
[25]) Ebd.
[26]) Stern, Bd. VI, S. 159 ff.
[27]) Tyroff, a. a. O., S. 45 ff.

die Begebenheit, das Geschehnis hier am wichtigsten sein soll [28]). Der Mensch handelt hier nur reagierend auf äußere Anregung; nicht aus seinem freien Willen, sondern mehr gezwungen, naturnotwendig. „Der Romanheld ist der Kahn, der glücklich durch die Sturmfluten kommt. Der Dramen- und besonders der Tragödienheld ist selbst eine solche Sturmflut, die sich, kämpfend, am Felsenufer der Weltordnung selbst vernichtet" [29]). Der Mensch im Roman schwimmt und kämpft nicht, „um sich durchzusetzen, dem Strome entgegen, sondern . . . behaglich mit dem Strome" [30]).

In einem solchen Romane konnte Ludwig für sein ausschließliches Interesse am Menschen — er nennt sein Drama deswegen „anthropologisch" [31]) — keine Befriedigung finden. Die Leidenschaft und ihre Gesetze konnte er im Roman nicht in eingehenden und ausführlichen Beobachtungen und Darstellungen ergründen. Und ein Roman, in welchem die eigentliche Triebkraft außerhalb des Menschen liegt, mußte den verderblichsten erzieherischen Einfluß ausüben, indem er den Menschen zwang, von vornherein alle Verantwortung auf die Außenwelt zu schieben und sich in Unterordnung und Ergebung zu schicken [32]). Ein solcher Roman wäre also für Ludwigs hohe Ziele die größte Gefahr gewesen. Dazu braucht man nur noch zu bedenken, wie hoch Ludwig die Leidenschaftskraft und Tatkraft, das ethische Vermögen des Menschen einschätzte, und wie unerbittlich er alle Passivität verachtete (s. o.), um zu wissen, daß ihm diese Forderung des „Epischen" ganz unmöglich war.

In seinen Werken kommt Ludwig daher schon sehr früh mit dieser Theorie vom „Epischen" in Widerspruch, eigentlich schon in der „Maria", wo weniger in Eisener als in der Marie selbst die Erschließung ihres Seelenlebens Hauptzweck für Ludwig ist, wenn auch hier die äußeren Anregungen zum Handeln noch sehr stark sind. Demgegenüber sind aber vorerst Ruhe und Breite in der Darstellung, Schilderung von Land und Leuten, von Sitte und Brauchtum noch deutlich im Übergewicht („Schulmeisterleben"). Eine Mittelstellung zu „Zwischen Himmel und Erde" nimmt die „Heiteretei" ein, wo neben breiter Schilderung dramatisches, seelisches Geschehen schon ebenso stark hervortritt. Dann aber hat in „Zwischen Himmel und Erde" das seelische Interesse Ludwigs, seine starke Neigung zur Darstellung menschlicher Leidenschaften — was er ausdrücklich nur dem Dramatiker erlaubt, ja von diesem verlangt — auch im Roman die Oberhand bekommen. Die Menschen und ihre Seele stehen im Mittelpunkt, ihr Gewissen ist der wirkliche Schauplatz der Handlungen geworden; alles entwickelt sich im Menschen ohne wesentlichen Einfluß von außen. Hier hat Ludwig alle epische Breite in der Darstellung völlig seinen eigentlichen Zwecken untergeordnet. Auch äußerlich ist der Einfluß der dramatischen Begabung Ludwigs deutlich erkennbar in der Spannung, in der Sprache und im

---

[28]) Stern, Bd. VI, S. 99.
[29]) Ebd., S. 115.
[30]) Ebd., S. 148 f. Beispiele für rein epische Romanmenschen: Stern, Bd. VI, S. 150 ff. u. 161 ff.
[31]) Stern, Bd. VI, S. 74.
[32]) Stern, Bd. VI, S. 169.

Stil, und Lüders Feststellung, daß nun auch die fast völlige stilistische Selbständigkeit und Eigenart Ludwigs (gegenüber Dickens) auffallend ist, kann deshalb nur die Annahme erhärten, daß Ludwig in diesem Roman seinen eigenen Stil und die Richtung seiner eigentlichen Veranlagung gefunden hatte. Die Leichtigkeit und Müheloſigkeit, mit der der Roman niedergeschrieben wurde, ist bereits erwähnt.

Ludwig war sich dessen auch selbst bewußt, daß er in „Zwischen Himmel und Erde" gegen das epische Gattungsgesetz — weil er es aus innerem Zwang mußte, weil er nicht anders konnte — verstoßen habe, indem er „ein eigentliches dramatisches Element, die psychologische Entwicklung der Charaktere, und zwar psychologische Typen in die erzählende Gattung" eingeschwärzt habe [33]). Damit hängt nun aber noch ein anderer wesentlicher Widerspruch zwischen dem Roman „Zwischen Himmel und Erde" und den Romanstudien zusammen. Ludwigs psychologische Typen sind nämlich alle nicht nur dramatische, sondern tragische Typen, „Warnungsbilder", „Ausnahmen", „Krankheitsgeschichten", pathologische Fälle. Deshalb kann auch Apollonius kein „Held" [34]), kein sittliches Ideal darstellen, denn als solches bezeichnet Ludwig ausdrücklich den Mittelweg zwischen den beiden Brüdern. Das Schicksal des Apollonius ist somit weiter nichts als das typische Schicksal eines seelischen Hypochonders. Sein Verzicht auf den Besitz der Geliebten wird auch von Ludwig nicht gutgeheißen, sondern nur aus seinem Charakter und aus seiner Leidenschaft [35]) erklärt. Und deswegen ist auch hier das Interesse an diesem „pathologischen Fall" trotz aller Sympathie ein pathologisches wie in einer Tragödie. Für den Roman aber verwirft Ludwig dies ganz entschieden! [36]). Denn das Unbefriedigende, Bedrückende dieses Pathologischen sei zwar im Drama wegen dessen relativer Kürze erlaubt und tragbar, in einem langen Roman jedoch nicht! Und in „Zwischen Himmel und Erde" wird diese beklemmende Wirkung, die von einem solchen Typ schon von vornherein in einem starken Grade ausgeht, durch das unverdiente Schicksal der Christiane noch erhöht.

Nicht nur dieser Einzelfall beweist uns, wie gut Ludwig es selbst wußte, daß er das, was er vom „Epischen" fordern zu müssen glaubte, nicht erfüllen konnte. Davon zeugen z. B. auch wiederholt Bemerkungen in den Studien wie: „Überall hängt mir das Dramatische an!" [37]). Gerade die Studien lassen immer wieder erkennen, wie Ludwig bewußt und unbewußt die von ihm selbst gezogenen Grenzen zwischen Drama und Roman verwischte. So gefiel ihm an Dickens besonders das Schauspielerische [38]), an Scott, daß bei ihm die Menschen nur ihre eigene Schuld büßten [39]), und daß bei ihm die „Konventionen", „gesellschaftlichen Zustände" stark, fest und gesund seien [40]) gegenüber Dickens, wo

---

[33]) Br. an Auerbach v. 14. 4. 1961. Kalender 1932, S. 23.
[34]) Wie z. B. Lüder es sehen will, a. a. O., S. 142 ff.
[35]) Stern, Bd. VI, S. 45 f., besonders aber: Merker III, S. XVI ff.
[36]) Stern, Bd. VI, S. 128 und 146.
[37]) Stern, Bd. VI, S. 103.
[38]) Stern, Bd. VI, S. 66 f.
[39]) Stern, Bd. VI, S. 85.
[40]) Stern, Bd. VI, S. 97 ff.

diese meist an allem die Schuld trügen. Überhaupt ergab sich eine Vermischung des Epischen mit dem Dramatischen notwendig daraus, daß es Shakespeares sittlicher Grundgedanke, die Darstellung des Weltlaufs, die Lebensganzheit im englischen Roman war [41]), was Ludwig anzog, denn die Grundlage aller ethischen „Gesundheit" verlangte Ludwig auch vom Roman [42]). Auch dieser hat für Ludwig den ganzen Menschen zu erfassen, er muß neben Verstand und Erkenntnis auch Phantasie und Gemüt in gleicher Weise beschäftigen; es gibt dort zwar „keine ethische Schuld, deren notwendige Folge der Ausgang wäre", trotzdem aber tragen auch hier die Menschen die Folgen ihres guten oder bösen Handelns, nur verschwindet solch einzelnes Schicksal im Roman völlig in der Breite und Mannigfaltigkeit der dargestellten Welt [43]). Auch der Roman darf natürlich nicht gegen den „gesunden Boden aller pragmatischen Poesie" verstoßen, und das ist die sittliche Gerechtigkeit [44]).

Im Schaffen selbst mußte es sich ja zwangsweise ergeben, daß Dramatisches und Episches ineinander überging, weil Ludwig sich mit seinen Plänen zu lange beschäftigen mußte und fortwährend zwischen einer dramatischen oder epischen Gestaltung ein und desselben Stoffes schwankte. Daß also im „Dämon Geld", einem Romanfragment mit dem früheren Titel „Leben und Ansichten der Schwanenwirtin in Luckenbach" (also auch Eisfeld!), das er aber auch zwischendurch — er arbeitete daran in den Jahren 1851—1861 — dramatisch bearbeiten wollte, daß hier der Nachdruck nicht auf der äußeren Welt, sondern auf der Heldin selbst liegt, daß diese gegenüber der Welt sich durchsetzt [45]), daß der handelnden Heldin eine Kontrastfigur gegenübergestellt ist, die sich passiv zu allem drängen und zwingen läßt [46]), das alles kann daher hier als lebendes und vielsagendes Beispiel gelten. Vielleicht muß man hierin sogar den Grund dafür sehen, daß „Dämon Geld" Fragment geblieben ist, weil es Ludwig in diesem Falle nicht (wie in „Zwischen Himmel und Erde") gelungen ist, sich über diese Bedenken und Hemmungen hinwegzusetzen [47]).

Ludwigs Schwanken zwischen Drama und Erzählung in seinem Schaffen, sein Verwischen des epischen und dramatischen Gattungsbegriffes überhaupt erklären schon von sich aus die Tatsache, daß man Ludwig sowohl einen Dramatiker wie auch einen Epiker nennt. Wie aus dem Beispiel an „Zwischen Himmel und Erde" hervorgeht, erscheint jedoch eine Festlegung der wirklichen dichterischen Begabung Otto Ludwigs als schlechthin nicht möglich und daher jeder Versuch als verfehlt, der seine Dramen oder seine Erzählungen allein als für sein Talent charakteristisch hinstellen will. Auch hier hat wohl Tyroff die einzig mögliche Erklärung gegeben, nach der in dem Dichter Ludwig zwei verschiedene Typen seiner heimatlichen Stammesnatur neben und nacheinander

---

[41]) Stern, Bd. VI, S. 65.
[42]) Ebd., S. 60, 143, 146.
[43]) Ebd., S. 147 f.
[44]) Ebd., S. 80.
[45]) Mähl ich, a. a. O., S. 12 ff., 63.
[46]) Ebd., S. 31 ff.
[47]) Erhalten ist nur das Bruchstück „Es hat noch keinen Begriff".

sich begegnen, die dramatische „Waldnatur“ und die epische „Vorland- bzw. Kleinstadtnatur“ [48]).

Schlußwort:

Gegenüber der Klassik und Romantik hatte sich Ludwig schon sehr bald eine große Selbständigkeit in seinem künstlerischen Wollen erworben. Was oben von seiner Schillerkritik gesagt wurde, gilt allgemein von der Stellung Ludwigs zu anderen Dichtern seiner Vergangenheit und Gegenwart. Um eine möglichst klare und einfache Formel für seine Kritik zu gebrauchen, kann man sagen, daß die Darstellung unmittelbaren Lebens, echter und natürlicher Menschen, des unbedingt sittlichen, typischen Menschenschicksals für Ludwig allein einen Maßstab abgab, nach welchem er seine Anerkennung oder Ablehnung entschied. Lessings Dramaturgie, sein Hinweisen auf den germanischen Shakespeare, sein Kampf gegen die Franzosen machten diesen zu einem Vorkämpfer ersten Ranges für Ludwig. Auch seine Menschengestalten imponierten Ludwig zum Teil schon außerordentlich, sie erschienen ihm als schlechthin meisterhaft dargestellt, wobei die mechanische französische Form und die damit gegebenen eingeschränkten Möglichkeiten an Lessing entschuldigen mußten, was Ludwig weniger gefiel. Nur diese Form hat Lessing nach Ludwigs Meinung gehindert, dem gemeinsamen Vorbild Shakespeare nahe zu kommen. Von der Ablehnung der Schiller-Dramen schloß Ludwig dessen Jugenddramen aus; hier können die Menschen nach Ludwigs Ansicht wenigstens noch sich selbst ausleben, sie haben noch nicht dazu die Bürde zu tragen, obendrein auch Ideen ihres Dichters mit zu verkörpern. Viel mehr als die Hauptdramen Schillers gefielen Ludwig die Dramen Goethes und auch Kleists; besonders Goethe stieg in Ludwigs Wertschätzung immer mehr, ohne daß er jedoch dessen Dramen von der ihm notwendig erscheinenden Kritik ausschloß. Wie Ludwig zu Schiller in unüberbrückbaren Gegensatz kommen mußte, so erklärt sich auch der große Abstand, der ihn von Hebbel trennt. Wenn Ludwig auch erkannte, daß er und Hebbel zwar auf sehr verschiedenen Wegen, aber doch immerhin ähnlichen Zielen zustrebten [1]), so wußte er ebenso sehr, daß es eine Verständigungsmöglichkeit für sie nicht geben konnte. Alles, was mit abstrakten Ideen oder Problemen zu tun hatte, war nun einmal für Ludwig im Drama ganz unmöglich.

Von besonderer Bedeutung für die Nachwelt dürfte in erster Linie der Roman „Zwischen Himmel und Erde“ sein, wofür die zahlreichen Auflagen und noch mehr die sofortigen Übersetzungen in alle bedeutenderen europäischen Sprachen ein beredtes Zeugnis abgeben. Mit der tiefgründigen Versenkung in die Gesetze der menschlichen Leidenschaft ist Ludwig zweifellos ein Vorläufer der psychologischen Romane der Franzosen und Russen geworden, und auch die lebendigen Massenszenen (wie die Unwetterkatastrophe am Kirchtum in „Zwi-

[48]) Tyroff, a. a. O., S. 154 ff.
[1]) Vgl. Stern, Bd. V, S. 357 ff., Bd. VI, S. 94 u. 189 u. a. m.

schen Himmel und Erde", oder die Makkabäerszene am Ende des II. Aktes) haben ihre Wirkung nicht verfehlt. Sogar ein direkter Einfluß von Ludwig auf Ibsen scheint sich nachweisen zu lassen [2]). Schließlich sei noch erwähnt, daß Ludwigs eingehende Beschäftigung mit dem Menschen auch auf psychologischer und medizinischer Seite stark beachtet ist. So glaubt man, daß Ludwig intuitiv manche Ergebnisse der späteren Wissenschaft vorweggenommen habe [3]).

Daß dies jedoch nur ein ganz geringer Teil von der Anerkennung ist, die Otto Ludwig gebührt, dürfte wenigstens andeutungsweise aus dieser Arbeit hervorgegangen sein. Nicht nur seine großen Erzählungen oder gar nur „Zwischen Himmel und Erde" sind seine große Leistung, und darin Ludwigs meisterhafte psychologische Darstellungskunst, sondern die Darstellung echten deutschen Lebens überhaupt, echter deutscher bodenständiger Menschen, und das in einer Zeit, in der man für den Wert dieser Leistung noch gar keinen Sinn hatte und ihren Wert noch gar nicht gebührend schätzen konnte. Auch Ludwigs Dramen verdienen daneben eine Beachtung, die durch ihren Zusammenhang mit seinem Kampfe um das Drama des deutschen Volkes in ein um so helleres Licht gerückt wird. Man kann aber auch eine Untersuchung über Otto Ludwig nicht abschließen, ohne wenigstens noch in großen Zügen die Tragik dieses Künstler- und Menschenschicksals zu berühren.

Schon in den frühesten Jahren ist Otto Ludwig verwaist und einsam und muß als Autodidakt in seiner heimatlichen Kleinstadt eine lange und bittere Ausbildungszeit durchmachen. Bis 1840 neigt er vorwiegend zur Musik, um sich dann erst ganz der Dichtkunst zuzuwenden, ohne allerdings endgültig musikalische Pläne beiseite gelegt zu haben. Bis an sein Lebensende ringt er unermüdlich um das Drama, aber nur wenige gelingen ihm und diese nicht einmal befriedigend. Plan um Plan wird vorgenommen, ausgeführt, umgeworfen, noch einmal ausgeführt, beiseite gelegt, um schließlich von neuem hervorgeholt zu werden. Aber Ludwig muß die bittere Erfahrung machen, daß er einfach nichts vollenden kann, wie er will, daß ihm nichts gut genug erscheint, um seinen hohen Anforderungen genügen zu können; es bleibt bei den zahlreichen Fragmenten und bei den Studien. Allerdings ist heute noch nicht sicher, was in den letzten Jahren seines Lebens tatsächlich noch geschafft und auch vollendet ist, wie die Entdeckung des „Tiberius Gracchus" gelehrt hat.

Zwischendurch fallen einige Erzählungen dabei ab, die einer Krisis in Ludwigs künstlerischem Werdegang und allzu großer wirtschaftlicher Not ihr Dasein verdanken: das sind seine unschätzbaren Meisterwerke! Sie gelingen ihm spielend, und Ludwig selbst kann sich hier und da auch nicht der Einsicht verschließen, daß da seine große Veranlagung liegt [4]). Aber das Drama zieht ihn mit unwiderstehlicher Gewalt wieder an sich, es war nur eine kleine erzwungene Pause in seinem großen Kampfe.

---

[2]) Kalender 1930, S. 59 ff. 1931, S. 97 ff.

[3]) Vgl. Reuschel im „Euphorion" XXIV, S. 656 f. und Krause in Kalender 1934, S. 18.

[4]) Vgl. Vogtherr, S. 155 ff.; Stern, Bd. VI, S. 83, 91.

Obendrein noch hat er im einzelnen die größten Zweifel über Kleinigkeiten, die an Bedeutung gegenüber dem gewaltigen Ziele fast verschwinden. Einmal ist ihm der Erbförster zur Zufriedenheit gelungen, dann wieder will er nichts mehr von ihm wissen; einmal hat er mit dem Judah den rechten Weg gefunden, und dann war er wieder auch dabei vom rechten Wege abgekommen. Ebenso ist es in den Erzählungen. Im Anfange ist er noch sehr im Zweifel, ob „Darstellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben" nicht kleinlich und unpoetisch seien, ob nicht doch Vergangenheitsstoffe geeigneter seien, weil sie mehr Abstand und Objektivität erlaubten [5]). Aber sofort dabei machen sich schon die Übergänge bemerkbar: ein solcher historischer Roman müßte doch in einer Gegend spielen, wo die Tradition noch lebendig sei, der Dichter müßte dort auch leben, um alles genau kennen zu lernen [6]). Bis er dann später bei Riehl („Die Familie") mit Genugtuung lesen kann, er habe ja unbewußt schon Beiträge geliefert aus dem „Quell der Poesie, der in dem deutschen Hause verborgen ist und nur des Poeten harrt, der den Mosesstab besitzt, um ihn herauszuschlagen" [7]), ohne daß aber auch diese Einsicht ihn vom Drama weg zum Roman hinführen kann.

Als Künstler wie als Mensch besaß Ludwig eine übergroße Feinfühligkeit und Empfindlichkeit. Er mußte sich selbst dagegen wehren, daß sein episches Talent von außen her einen Anreiz bekam, dem seine dramatischen Arbeiten erliegen könnten. Er hatte wirkliche Furcht vor seiner epischen Begabung! [8]). In seinem Schaffen konnte ihn die kleinste Störung völlig aus der Ruhe bringen. Daher floh er immer wieder in die Einsamkeit, seine nächsten Freunde mußten ihm versprechen, ihn in Ruhe zu lassen, ja er wechselte seinen Wohnort unvermutet, um keinem zu verraten, wo er sich versteckt hielt, so daß die Freunde eine regelrechte Suche nach ihm anstellen mußten! [9]). Drängte man ihn von außen zu einem Werk, so erreichte man das Gegenteil. Die Münchener Freunde Geibel und Heyse gaben sich alle erdenkliche Mühe, ihm den Preis und die Unterstützung des bayrischen Königs zu sichern, wenn er nur ein Drama einschicken würde. Aber er konnte keins vollenden, auch diese Gelegenheit mußte er, wie schon vorher die einer Einladung nach Weimar, vorbeigehen lassen, obwohl er jede Unterstützung bitter notwendig hatte. Zu aller seelischen und wirtschaftlichen Not kam sein bedauernswerter Gesundheitszustand: eine Krankheit löste die andere ab, und nicht nur in den letzten Lebensjahren mußte er sich der allerschwersten körperlichen Leiden erwehren. Dazu hatte sein Seelenzustand den unheilvollsten und rätselhaftesten Einfluß auf seinen Gesundheitszustand überhaupt. In Leipzig 1840 kam Ludwigs verzweifelte seelische Verfassung zum erstenmal in auffallender Weise in seinem Krankheitszustand zum Ausdruck: er mochte zunächst keine Musik mehr hören, bis es ihm dazu auch körperlich unmöglich wurde, Musik zu hören oder gar auszuüben, so daß er

---

[5]) Stern, Bd. VI, S. 42.
[6]) Ebd., S. 91 ff.
[7]) Ebd., S. 207.
[8]) Br. an Auerbach v. 8. 4. 1861. Kalender 1932, S. 18.
[9]) Br. an Schaller v. 12. 7. 1856. G. S. A.

sich endlich mit ruhigem Gewissen von der Musik zur Dichtung abwenden konnte, weil er gar nicht anders konnte [10]). Ähnlich ging es ihm bei der Arbeit an den „Makkabäern". Sein seelischer Zustand wirkte sich so unmittelbar körperlich aus, daß er zwischen tragischen Stoffen und leichteren abwechseln mußte, wie es seine Gesundheit ihm vorschrieb [11]). Er wußte es auch selbst sehr gut, daß sein Gemüt seine Gesundheit und seine Krankheit sei! [12]).

Trotz aller Zweifel und Unsicherheit im einzelnen war sich Ludwig aber darüber von Anfang an klar, daß es eine Kunst zu suchen galt, die der Nation zu einer besseren Zukunft verhelfen könnte. Eine Kunst wollte er schaffen, die den Menschen zu einer kerngesunden, heroischen Lebenshaltung führen, die ihn mit dem Leben aussöhnen könnte. Und deswegen sollte diese Kunst aufs engste mit der Lebenswirklichkeit verbunden sein, deswegen sollte sie das Leben restlos bejahen. Und zur Verwirklichung dieses Zieles trägt das Lebenswerk Otto Ludwigs schon in hohem Maße bei. Was Otto Ludwig von der Kunst und vom Leben zeitlebens verlangte, Männlichkeit und freudige, tatkräftige Lebensbejahung, das hat er selbst in seinem harten, stillen Lebenskampf trotz aller Not und aller Krankheit vorgelebt. Das schlichte Wort aus Cordelias „Gedanken", womit Ludwig den reif gewordenen Mann treffend kennzeichnet, gilt vor allen für Ludwig selbst [13]).

„Das Höchste, wozu er sich erheben konnte, war, für etwas rühmlich zu sterben; jetzt erhebt er sich zu dem Größeren, für etwas ruhmlos zu leben!"

---

[10] Vgl. dazu Kracke, a. a. O., Kalender 1931, S. 61 ff.
[11]) Kalender 1932, S. 16.
[12]) Br. an E. Winkler v. 9. 4. 1844, Vogtherr, S. 152.
[13]) Cordelia Ludwig, Gedanken Otto Ludwigs, S. 20.

Literatur:

Texte:

1. Otto Ludwig, Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung des Goethe- und Schiller-Archivs, hrsg. v. Paul Merker. München u. Leipzig 1912 ff. — zitiert mit „Merker".
2. Otto Ludwig, Briefe. Im Auftrage des Goethe- und Schiller-Archivs, hrsg. v. Kurt Vogtherr. Bd. I. Weimar 1935. — zit. mit „Vogtherr".
3. Otto Ludwig, Nachlaßschriften. Hrsg. v. Moritz Heydrich. Leipzig 1871/74.
4. Otto Ludwig, Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Adolf Stern und Erich Schmidt. Leipzig 1891. — zit. mit „Stern".
5. Otto Ludwig-Kalender. Jahrbuch des Otto Ludwig-Vereins, hrsg. v. Wilhelm Greiner. Weimar 1929 ff. — zit. mit „Kalender".
6. Goethe- und Schiller-Archiv, unveröffentlichte Briefe und Konzepte. Nach Abschriften des Herrn Kley-Eisfeld. — zit. mit „G. S. A."
7. Gedanken Otto Ludwigs, hrsg. v. Cordelia Ludwig. Leipzig 1903.

Literatur:

1. Bartels, Adolf: Otto Ludwig, Ausgewählte Schriften, Bd. I. Leipzig 1900.
2. Bertram, Gustav: Otto Ludwig und die Bühne. Diss. Münster 1926.
3. Borcherdt, H. H.: Ludwigs Novelle „Die Emanzipation der Domestiken." In: Abhandl. z. dtsch. Literaturgeschichte, Festschr. Frz. Muncker. München 1916.
4. — „Die Buschnovelle" von Otto Ludwig. In: Der fränkische Bund 1926, S. 134 ff.
5. Gebhardt-Hohlfeld: Ahnentafeln berühmter Deutscher. Leipzig 1930. III, S. 209 ff.
6. Greiner, Wilh.: Die ersten Novellen Otto Ludwigs und ihr Verhältnis zu Ludwig Tieck. Diss. Jena 1903.
7. — Otto Ludwig als Thüringer. Halle 1913.
8. Jentsch, E.: Das Pathologische bei Otto Ludwig. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Wiesbaden 1913.
9. Keim, Franz: Das Kunstideal und die Schillerkritik Otto Ludwigs. St. Pöltener Programm 1886.
10. Kracke, Arthur: Otto Ludwigs Schaffensnot. (Auszug). Diss. Hamburg 1925.
11. Kühnlein, H.: Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller, eine dramaturgische Kritik. Münnerstadt 1900.
12. Lohre, H.: Otto Ludwig und Charles Dickens. Braunschweig 1910. (Archiv f. d. Stud. der neueren Sprachen u. Literatur.)
13. — Otto Ludwigs Romanstudien. Programm Berlin 1913.
14. Lüder, F.: Die epischen Werke Otto Ludwigs und ihr Verhältnis zu Dickens. Diss. Greifswald 1911.
15. Mählich, M.: Otto Ludwigs Romanplan „Dämon Geld" und sein Verhältnis zu den Romanstudien. Diss. 1916.
16. Mehring, F.: Zur Literaturgeschichte von Hebbel bis Gorki. 1929 (Wiederabdruck aus Literarhist. Streifzüge, in „Neue Zeit" XVIII, 1 1900 u. XXXI, 1 1913).

17. Müller-Ems, R.: Otto Ludwigs Erzählungskunst. Berlin 1905.
18. Pachaly, P.: Erläuterungen zu Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde". Leipzig 1927.
19. Richter, F.: Otto Ludwigs „Tiberius Gracchus", ein Fragment. Breslau 1934.
20. Schmidt-Oberlößnitz, Wilh.: Otto Ludwig-Studien I. „Die Makkabäer". Untersuchung des Trauerspiels und seiner ungedruckten Vorarbeiten. Leipzig 1908.
21. Sevenig, R.: Schiller als dramatischer Dichter im Urteile Otto Ludwigs. 1905.
22. Stephany, Adolf: Otto Ludwig in der zeitgenössischen Kritik. Diss. Münster 1929.
23. Tyroff, Edgar: Das Heimaterlebnis in den Werken Otto Ludwigs. Berlin 1931 (Germanist. Stud. 106).
24. Viëtor, K.: Deutsches Dichten und Denken von 1700—1890. Berlin 1936.
25. Walzel, O.: Otto Ludwig. In: Internationale Monatsschrift V Nr. 25, S. 791 ff. u. Nr. 26, S. 803 ff.
26. Weeber, A.: Otto Ludwigs Kunst psychologischer Darstellung. Diss. Prag 1925 (in: Jahrb. der Philos. Fakultät Prag 1924/25, S. 67).
27. Greiner, Wilh. (Herausgeber): Otto Ludwig-Kalender 1929—1937.
28. Otto Ludwig-Bibliographie. Otto Ludwig-Kalender 1931, S. 92 ff. (Göpfert) und Otto Ludwig-Kalender 1932, S. 109 ff. (Vogtherr).

Lebenslauf.

Am 21. Oktober 1913 bin ich, Robert Adam, als Sohn des katholischen Volksschullehrers Gottlieb Adam und seiner Ehefrau Elisabeth geb. Richter zu Hildesheim geboren. Meine Schulausbildung habe ich an der Mittelschule und am Gymnasium Josephinum in Hildesheim erhalten. Ostern 1932 legte ich die Reifeprüfung ab und begann an der Universität Göttingen meine Studien im Sommer-Semester 1932. Ostern 1934 setzte ich mein Studium in Münster fort, wo ich es im Sommer-Semester 1937 auch beendete. Meine Hauptfächer waren Deutsch, Volkskunde, Geschichte, Latein und Leibesübungen. Meine Lehrer waren vor allem die Herren Professoren Schulte-Kemminghausen, Kindermann, Trier und G. Müller.